

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav translatologie

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Renáta Sobolevičová

**Komentovaný překlad: Portugalské umění a architektura**  
(Brabis, D. Bosquès, N. a kol. *Portugal, Madère et les Açores*.  
Paříž: Michelin, 2004. Str. 86 – 97)

**Commented Translation: Portuguese Art and Architecture**  
(Brabis, D. Bosquès, N. et al. *Portugal, Madère et les Açores*.  
Paris: Michelin, 2004. p. 86 – 97)

Chtěla bych poděkovat PhDr. Šárce Belisové, PhDr. Jovance Šotolové a Mgr. Aude Brunel za užitečné rady při vytváření této práce.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citované literatury a dalších zdrojů.

V Praze dne 22. 4. 2010

Podpis:

## Anotace

Práci *Komentovaný překlad: Portugalské umění a architektura* tvoří dvě části – český překlad části francouzského turistického průvodce o Portugalsku, Madeiře a Azorech (Brabis, D. Bosquès, a kol. *Portugal, Madère et les Açores*. Paříž: Michelin, 2004. Str. 86 – 97) a komentář českého překladu a překladatelského procesu.

První části předchází úvod, ve kterém je charakterizován originál jako celek a kde jsou uvedeny důvody, proč jsem si zvolila tento text pro překlad, a překladatelská analýza originálu a celého knižního vydání průvodce. Vnější charakteristika překládaného textu zahrnuje časový a prostorový aspekt, příjemce a funkci originálu. To vše je porovnáváno s potenciálním příjemcem, funkcí aj. českého překladu. Následuje vnitřní charakteristika originálu, kde jsou popisovány mimo jiné jazyky vyskytující se v textu, styl a jazykové funkce textu.

Za překladovou částí je popsána zvolená metoda překladu a jednotlivé typy překladatelských problémů včetně jejich řešení, které jsou rozděleny do dvou velkých skupin – první skupina zahrnuje problémy vyplývající z odlišností jazykových systémů češtiny a francouzštiny, druhá část se věnuje problémům způsobeným přítomností portugalského jazyka v originále. Po vysvětlení několika dalších překladatelských problémů a jiných změn, které bylo nutné při překladu do češtiny provést, následuje závěr, kde je porovnávána funkce originálu a funkce překladu, a seznam použité literatury a internetových zdrojů.

**Klíčová slova:** turistický průvodce; Portugalsko; umění a architektura;  
překlad z francouzštiny do češtiny; komentovaný překlad.

## Synopsis

The work *Commented Translation: Portuguese Art and Architecture* consists of two main parts: the first part being a Czech translation of a part of a French travel guide about Portugal, Madeira and Azores (Brabis, D. Bosquès, N. et al. *Portugal, Madère et les Açores*. Paris: Michelin, 2004. p. 86 – 97), the second part being a commentary of the Czech translation and the translation process.

The first part is preceded by an introduction that aims to characterize the original and to explain the reasons for choosing the text, and by a translation analysis of the original characterizing the text (and the whole book in general, too) from the exterior point of view (i.e. time and space, the recipient of the text, the functions the text may have). The different recipient, function and some other characteristics of the French original and the Czech translation are being discussed as well. This is followed by an analysis from the interior point of view (i.e. the languages occurring in the original, the kind of language used in general, the style of the text or the language functions of the text).

The translation part is followed by the description of the translation method and by the analysis of the difficulties I encountered with when translating (these are divided into two groups – the first one are the problems ensuing from the difference between the French and the Czech language systems, the second one are those that are caused by the presence of the Portuguese language in the original). The explanation of some more modifications that were necessary in the Czech text and other translation problems is followed by a conclusion discussing mainly the function of the original and the translation, and by a list of bibliography.

**Key words:** Travel Guide; Portugal; Art and Architecture; Translation from French to Czech, Commented Translation.

# Obsah

1. Úvod	6
1.1 charakteristika a struktura práce	6
1.2 volba textu pro překlad	7
2. Překladatelská analýza originálního textu	8
2.1 charakteristika díla jako celku z hlediska uspořádání a kvality, příjemce originálu a příjemce překladu, funkce originálu a funkce překladu	8
2.2 celková charakteristika překládaného textu, časový a prostorový aspekt	9
2.3 charakteristika jazyka a stylu překládaného textu	10
2.3.1 jazyky vyskytující se v textu	10
2.3.1.1 portugalský jazyk	10
2.3.1.2 španělský jazyk	11
2.3.1.3 ostatní použité jazyky	11
2.3.2 termíny a jiné pojmy používané v textu	11
2.3.3 charakteristika francouzštiny z hlediska stratifikace jazyka	12
2.3.4 charakteristika francouzského jazyka z časového hlediska	12
2.3.5 větná a textová syntax	12
2.3.6 poměr jednotlivých jazykových funkcí v textu	13
2.3.7 styl a tón textu	14
3. Překladová část	15
3.1 Překlad kapitoly <i>Quelques termes d'art</i>	15
3.2 Překlad kapitoly <i>L'art et l'architecture</i>	17
3.3 Překlad kapitoly <i>Azulejos</i>	28
3.4 Překlad popisků k fotografiím	32
4. Popis metody překladu	33
5. Typologie překladatelských problémů a typologie posunů	34
5.1 překladatelské problémy vyplývající z odlišnosti jazykových systémů češtiny a francouzštiny	34
5.1.1 překlad syntaktických konstrukcí, vazeb a jiných gramatických jevů typických pro francouzštinu	34
5.1.1.1 překladatelské postupy použité u překladu některých vazeb a francouzské syntaxe	35

5.1.1.2 překlad francouzského zájmena <i>on</i>	36
5.1.1.3 převod francouzských slovesných časů	36
5.1.2 překlad francouzských termínů a pojmů	37
5.1.3 překlad názvů děl, která nemají v češtině zavedený název	37
5.1.4 odlišné konvence používání vlastních jmen	38
5.1.5 abstraktní nebo mnohoznačné francouzské výrazy a nejasná místa v textu	38
5.1.6 expresivita francouzských výrazů	38
5.1.7 opakování stejných slov nebo výrazů stejného slovního základu	39
5.1.8 odlišné konvence psaní číslovek, letopočtů a století	39
5.1.9 interpunkce, začlenění nadpisů do textu	39
5.2 překladatelské problémy vyplývající z přítomnosti portugalského jazyka a kulturního prostředí	40
5.2.1 překladatelské problémy vyplývající z odlišné kulturní vzdálenosti mezi českým a francouzským a českým a portugalským kulturním prostředím	40
5.2.1.1. vnitřní vysvětlivky u portugalských a jiných pojmů a jiná nezbytná doplnění	40
5.2.2 portugalská vlastní jména v překladu	41
5.2.2.1 skloňování a jiné úpravy portugalských vlastních jmen pozměněných francouzštinou	41
5.3 věcné chyby	43
5.4 další úpravy	43
5.5 zachování stylu	44
5.6 kapitola jako součást vyššího celku	44
6. Závěr	45
7. Seznam použité literatury a internetových zdrojů	46
7.1 primární literatura	46
7.2 sekundární literatura a internetové zdroje	46
7.3 slovníky	46

Příloha č. 1 – Text originálu

# 1. Úvod

## 1.1 charakteristika a struktura práce

Výchozím textem pro práci *Komentovaný překlad: Portugalské umění a architektura* je část knižního vydání francouzského turistického průvodce o Portugalsku, Madeiře a Azorech publikovaného roku 2004 v edici Le Guide Vert vydavatelstvím Michelin<sup>1</sup>. Průvodce byl sepsán, podobně jako publikace o jiných zemích, pod vedením Davida Brabise a Nadii Bosquès. Kniha si klade za cíl seznámit francouzské čtenáře s různými aspekty kultury země a podat praktické informace pro ty, kteří mají v plánu se do Portugalska vydat.

Překládaných textů je několik: Prvním z nich je slovníček architektonických a jiných pojmů (*Quelques termes d'art*), následuje hlavní text, jímž je kapitola věnovaná vývoji portugalského umění a architektury včetně současnosti (*L'art et l'architecture*), ke kterému je ještě připojena kapitola o typicky portugalském architektonickém prvku (*Azulejos*). Hlavnímu textu předchází také několik stran ilustrací konkrétních portugalských staveb s popisky, které jsem však nepřekládala z důvodu dodržení rozsahu práce.

Práce má zčásti překladový charakter, zčásti je pak tvořena odborným komentářem originálního francouzského textu, textu přeloženého do češtiny a překladatelského procesu.

Přestože vzhledem ke studovanému oboru, jímž je v mém případě Mezikulturní komunikace: čeština – francouzština, by měla být práce zaměřena kontrastivně, tedy na kontakt mezi francouzštinou a češtinou a odpovídajícími kulturními prostředími, vyskytuje se zde ještě prostředí třetí – portugalské. To ovšem neznamená, že by kvůli tematické stránce práce byl vztah mezi francouzským a českým prostředím zredukován pouze na vztah mezi dvěma jazyky. Další cizí prvek překladatelský proces obohacuje, i když se tím celé překládání komplikuje, protože je třeba vzít v potaz vztahy mezi všemi třemi kulturními realitami zároveň.

---

<sup>1</sup> Brabis, D.; Bosquès, N. a kol. Portugal, Madère et les Açores. Paříž: Michelin, 2004.

## 1.2 volba textu pro překlad

Důvody, proč jsem si zvolila tento text pro překlad, jsou převážně osobní. Vždy mi byly sympatické kultury jižní Evropy, ovšem Francii vnímám spíše jako západoevropskou zemi. A protože se během mého studia oblast mých zájmů přesouvá stále více k jižním evropským zemím a zemím Latinské Ameriky, chtěla jsem tuto skutečnost nějakým způsobem zakomponovat do své bakalářské práce, neboť mi takováto multikulturnost vyhovuje. Portugalský jazyk ovládám pro vlastní potřebu, Portugalsko jsem procestovala téměř celé a mám k zemi velmi kladný vztah, a myslím, že je ideální překládat o tématu, ke kterému má člověk osobní vztah a které důvěrně zná, což je obzvláště důležité pro skutečnostní chápání překládaného textu.

Příčin výběru kapitoly o portugalském umění a architektuře je opět několik. Jedním z nich je nadčasovost většiny informací v této části vzhledem k jejímu převažujícímu historickému zaměření. Turistický průvodce je žánr, kde většina informací rychle podléhá výrazným změnám, přičemž hlavní výjimkou jsou části věnované historii nebo také právě vývoji kultury a umění dané země. Protože kniha byla vydána roku 2004, nemělo by dnes příliš velký smysl překládat ostatní kapitoly. Později jsem objevila na internetových stránkách Michelinu i verzi průvodce z roku 2009<sup>2</sup> a změny v této kapitole jsou vskutku minimální, přičemž se týkají spíše organizace textu, pouze je zde navíc kapitolka o portugalském typu dlažby (*empadrado*); z posledních let zde nepřišly žádné nové informace.

Další příčinou je pak skutečnost, že pocházím z výtvarného prostředí, z čehož vyplývá smysl pro umělecká témata.

Konečně výběr turistického průvodce vůbec byl motivován tím, že celková jazyková a především stylistická úroveň českých překladů průvodců se mi v některých případech nezamlouvala – při jejich četbě mě napadala různá jiná řešení – a tak jsem se rozhodla zkusit přeložit část díla tohoto žánru.

---

<sup>2</sup> <http://books.google.fr/books?printsec=frontcover&id=LwL2YQkfZ-kC#v=onepage&q=&f=false>



## **2. Překladatelská analýza originálního textu<sup>3</sup>**

### **2.1 charakteristika díla jako celku z hlediska jeho uspořádání a kvality, příjemce originálu a příjemce překladu, funkce originálu a funkce překladu**

Vzhledem k tomu, že kniha pochází od renomovaného vydavatele turistických průvodců Michelin, očekává čtenář od takového díla určitou kvalitu zpracování a podaných informací. Průvodce o Portugalsku nepochybně podává všechny důležité informace, a to jak teoretické, tak praktické.

Celá kniha je rozdělena do několika oddílů – hned na začátku jsou praktické informace a tipy, následují kapitoly popisující přírodní podmínky jednotlivých regionů a poskytující přehled o portugalské historii, architektuře, umění a kultuře vůbec, včetně charakteristiky současného Portugalska. V další části jsou informace o jednotlivých oblastech země – v průvodci z roku 2004 jsou jednotlivá města, regiony apod. řazeny abecedně – pravděpodobně kvůli nepraktičnosti tohoto uspořádání je tato část v nejnovějším vydání z roku 2009 rozdělena do podkapitol odpovídajících jednotlivým regionům.

V celém průvodci je také poměrně hodně fotografií opatřených popisky, které spolu s informacemi v textu čtenáři přibližují portugalskou realitu a zároveň ho lákají se do země podívat. Množství fotografií v průvodci se zdá být vhodné – čtenář si tak dokáže lépe představit, o čem vůbec čte, na druhou stranu zde nejsou zdaleka zachyceny všechny pamětihodnosti a zajímavá místa, a tak je při návštěvě Portugalska stále co objevovat.

Průvodce poskytuje celistvý pohled na zemi a snaží se zařadit Portugalsko do širších kulturních souvislostí. Zároveň jsou však informace, alespoň ty v kapitole o architektuře a umění, poměrně podrobné, i když rozhodně ne vyčerpávající. Způsob, jakým jsou informace podány, použitý jazyk a kultivovaný styl provedení celého průvodce napovídají, že autoři u čtenáře předpokládají určité vzdělání, v případě překládané kapitoly pak znalost základních architektonických pojmů a orientaci v evropském kulturním vývoji.

Pokud bychom měli průvodce od Michelinu porovnat s průvodci jiných vydavatelství, jako např. Lonely Planet, bude hlavním rozdílem cílový čtenář a s tím související měnící se

---

<sup>3</sup> viz Příloha č. 1

funkce v daném kulturním prostředí. Zdá se, alespoň podle tipů na ubytování a stravování, že průvodce od Michelinu je určen spíše pro vyšší klientelu, a to i ve francouzském prostředí, a o to více pak v českém. Kvůli této skutečnosti průvodce jako celek není skutečně praktickým pro široké cestovatelské vrstvy, podobně je tomu např. u českých překladů průvodců vydavatelství Dorling Kindersley (naproti tomu průvodce od Lonely Planet uvádějí ubytovací aj. zařízení všech cenových skupin, a záleží jenom na čtenáři, co si vybere). Další odlišností je fakt, že průvodce od Lonely Planet chtějí skutečně být především praktickými příručkami, proto také kapitoly o architektuře, umění aj. nejsou tak detailně rozepsány. Avšak kromě zmíněného ekonomického aspektu průvodce od Michelinu rozhodně zůstává praktickým svými přehlednými mapami a celkovou úrovní zpracování (nejsou zde téměř žádné překlepy, odkazy na mapy, stránky apod. skutečně odpovídají, což zase není příliš silnou stránkou průvodců Lonely Planet). Pro českého čtenáře by překlad tohoto průvodce o Portugalsku byl spíše populárně naučným textem, po jehož přečtení by získal především obecný přehled o zemi. Pokud by byl průvodce překládán jako celek, jeho funkce by tak byla pouze částečně shodná s funkcí originálu.

## **2.2 celková charakteristika překládaného textu, časový a prostorový aspekt**

Funkcí kapitoly o umění a překladu je podat informace teoretického charakteru, a proto je reálné, aby i po přeložení byla její funkce shodná s funkcí originálu bez ohledu na prostředí. Samozřejmě záleží na vzdělání čtenáře, na tom, do jaké míry je s portugalskou kulturou obeznámen, avšak myslím, že všeobecné povědomí o Portugalsku je u nás velmi nízké, a tak text bude vždy obohacující.

Nicméně je třeba vzít v potaz rozdílné kulturní vzdálenosti – mezi francouzským a portugalským kulturním prostředím a mezi českým a portugalským kulturním prostředím. Jakkoli se od sebe francouzská a portugalská kultura liší, mají toho rozhodně více společného, než sdílí česká kultura s kulturou portugalskou (Francouzi navíc do Portugalska cestují mnohem více než Češi a ve Francii zároveň žije poměrně dost Portugalců, kteří emigrovali). Toto je obzvláště důležité si uvědomit při překladu některých portugalských reálií, které již díky blízkosti kultur pronikly do podvědomí francouzských čtenářů, ale českému čtenáři zůstávají neznámé. Na druhou stranu ve francouzském prostředí nemusí být informační hodnota sdělení obsaženého v průvodci nutně nižší než v prostředí českém. Záleží opět na individuálním čtenáři, ovšem fakt, že portugalská a francouzská kultura k sobě mají blíž,

neznamená, že by většina Francouzů znala z dějin portugalské architektury všechny detaily. Blízkostí kultur je míněn spíše částečně podobný životní styl a samozřejmě geografická vzdálenost obou zemí. Český čtenář bude tedy přeložený text vnímat jako více exotický.

Jak již bylo řečeno v úvodu, publikace vyšla v roce 2004, a text lze proto stále považovat za současný. Kapitola o umění a architektuře pojednává z převážné části o jejím vývoji, tedy většinou o období více či méně časově vzdáleném. Tato období však byla pochopitelně vnímána v roce 2004 stejně jako dnes, proto při překladu není nutné překonávat žádný časový posun, protože již v originále je na to, co patří do minulosti, nahlíženo současně. Jediné, co je třeba zohlednit, jsou údaje, které byly aktuální přesně v té době (např. pokud byla určitá stavba tenkrát v rekonstrukci, dnes již tomu pravděpodobně tak nebude, stejně tak pokud se o určitém umělci hovoří v přítomném čase, je třeba ověřit, zda se skutečně stále zabývá tím samým, i to, zda vůbec ještě žije).

## **2.3 charakteristika jazyka a stylu překládaného textu**

### **2.3.1 jazyky vyskytující se v textu**

Francouzský originál je výjimečný tím, že se v něm vyskytuje několik dalších jazyků a rozličná vlastní jména, což je vzhledem k povaze a tématu textu pochopitelné.

#### **2.3.1.1 portugalský jazyk**

Francouzský text obsahuje především značné množství portugalských vlastních jmen, přičemž ta z nich, která obsahují i obecné jméno, jsou mnohdy částečně přeložená do francouzštiny, což je umožněno podobností francouzských a portugalských vazeb – např. portugalský přívlasek neshodný je k podstatnému jménu připojen předložkami *de*, resp. předložkami spojenými s určitým členem (*do*, *da*, *dos*, *das*); ve francouzštině tomu odpovídají vazby s předložkou *de* či předložkami se členem (*du*, *de la*, *des*). Proto se v textu často vyskytují názvy typu *monastère des Jerónimos* místo portugalského *Mosteiro dos Jerónimos*. Povšimněme si, že slovo *monastère* je ve francouzštině malým písmenem – v textu je hodně takových pojmenování, kdy se obecné jméno, ačkoliv je v portugalštině součástí názvu, stává ve francouzštině opět pouhým obecným jménem. Někdy je změněna pouze předložka (např. z portugalského Vasco da Gama se stává pofrancouzštělé *Vasco*

*de Gama*), jindy přeložen celý název, což je ovšem běžné i v češtině (srov. *Parque das Nações – Parc des Nations – Park národů*). Všechna portugalská pojmenování jsou součástí vět stejně jako francouzská slova, není na ně předem nijak upozorňováno.

### **2.3.1.2 španělský jazyk**

Podobně tomu je u španělských výrazů, kterých je v textu pouze několik – nejprve ve slovníčku vybraných pojmů před samotnou kapitolou, opatřenou poznámkou, že výrazy psané kurzívou jsou buď španělské, nebo portugalské (dále již není rozlišováno) a poté v textu popisujícím typy kachlíček *azulejos*, kde je díky úvodu kapitoly zřejmé, že se jedná o španělské termíny. Zde jsou španělské výrazy opět začleněny do textu jako kterákoliv jiná francouzská slova, stojí před nimi i francouzské členy. Typické portugalské (popř. španělské) výrazy, které se nepřekládají, jsou vždy psány kurzívou. Výjimku tvoří španělské výrazy pro techniky výroby *azulejos*, které se pravděpodobně používají jako termíny. Některá španělská jména jsou podobně jako portugalská přeložena do francouzštiny (*Andalousie, Grenade*).

### **2.3.1.3 ostatní použité jazyky**

Méně zastoupena jsou pak vlastní jména v italštině, angličtině, maďarštině či arabštině, dále latinské a řecké pojmy (a řecká písmena) a jeden italský.

### **2.3.2 termíny a jiné pojmy používané v textu**

Přestože text jako celek není psán odborným stylem a rozhodně bere ohled na čtenáře, vyskytuje se zde množství termínů, převážně z oblasti architektury a umění, které nemusí každý znát. Některé z pojmů jsou vysvětleny ve slovníčku před hlavní kapitolou obsahující výrazy, které se objevují v celém díle, nikoli pouze v kapitole o architektuře. Seznam pojmů se však zdá, na rozdíl od zbytku překládaného textu, poněkud nesourodý. Na jedné straně jsou zde oprávněně portugalské a španělské pojmy, které jsou v českém prostředí málo rozšířené, na druhé straně slovníček vysvětluje i výrazy, jejichž význam je obecně známý (jako např. slova dóm, štuk či žaluzie). Jak již bylo uvedeno, autoři předpokládají, že se čtenář orientuje ve vývoji architektonických slohů a zná jejich základní stavební prvky, stejně jako se

předpokládají znalosti geografie, významných evropských uměleckých osobností a jiných evropských kulturních reálií. Vzhledem k historickému pojetí kapitol o architektuře a umění a o *azulejos* se zde objevují i některé pojmy z historie, které nejsou většinou nijak objasňovány – v průvodci je historii věnována celá jedna kapitola, která navíc předchází části věnované umění, proto lze předpokládat, že čtenář bude s některými skutečnostmi již obeznámen.

### **2.3.3 charakteristika francouzštiny z hlediska stratifikace jazyka**

Z hlediska umístění textu na osu spisovnost – hovorovost je použitý jazyk jednoznačně spisovný, nespisovný jazyk se zde vůbec nevyskytuje. O vyšším stylu svědčí např. i použitý čas *passé simple*. Jazyk zároveň není nijak přepjatý či hyperkorektní, text působí přirozeně, uvolněně a kultivovaně.

### **2.3.4 charakteristika francouzského jazyka z časového hlediska**

V textu je použit výhradně současný jazyk, nevyskytují se v něm žádné archaismy ani zastaralá syntax, vazby apod. Na druhou stranu také neobsahuje žádné neologismy (s výjimkou některých ne zcela běžných kombinací slov).

### **2.3.5 větná a textová syntax**

Použitá větná syntax není komplikovaná, v textu je sice množství vsuvek, výčtů, vysvětlivek apod., avšak nejsou zde žádné poznámky pod čarou a jiné antiiluzionistické prvky, text lze tedy plynule sledovat. Na úrovni celého textu je tomu stejně, celá kapitola je přehledně členěna do podkapitol, a ty jsou dále rozděleny podle témat, přičemž tučně zvýrazněné nadpisy podkapitol jsou od následujícího textu odděleny pomlčkou, která tvoří buď jakýsi předěl mezi nadpisem a textem, nebo uvádí text vysvětlující nadpis. Pouze některé prostředky členění textu jsou poněkud nelogicky použity (tím nejsou myšleny odlišné konvence jejich používání v češtině a ve francouzštině) – např. kombinace dvojtečky a pomlček na str. 92 ([...] *l'art de plusieurs peintres de talent*: - *Cristóvão de Figueirido* [...]). Vysvětlivky termínů před hlavní kapitolou jsou psány pouze heslovitě, proto se zde

nevyskytuje příliš sloves v činném rodě. Tato tendence je však znát i u některých pasáží v hlavní kapitole; celý text je úsporný do té míry, aby byl srozumitelný.

Text je dále zpřehledněn tučně zvýrazněnými názvy či jmény, nadpisy kapitol a podkapitol se navíc liší velikostí písma. Úvod k hlavní kapitole a kapitole o *azulejos* je napsán kurzívou, podobně jako slova, která francouzština vnímá jako cizí.

### 2.3.6 poměr jednotlivých jazykových funkcí v textu

Jednotlivé jazykové funkce jsou v textu rozloženy následovně: převážná většina textu má **funkci referenční**, což je pochopitelné vzhledem k funkci textu – předat věcnou informaci. Protože však průvodce musí čtenáře zaujmout a nemůže se tak omezit na pouhý výčet, jsou zde nutně zastoupeny i jiné funkce. V textu najdeme prvky mající **funkci expresivní**, i když expresivita těchto výrazů je obvykle umírněná, jde spíše o spojení figurativního významu: *le rayonnement de Coimbra*, (89<sup>4</sup>); [...] *frappe par sa richesse décorative* (90), nebo o personifikace: *les façades s'animent*, (93) /*se couvrent d'azulejos*, (94). Mezi výraznější expresivní spojení pak patří hlavně věta *L'or du Brésil permet des folies architecturales* (97) či výraz « *singeries* » (96).

Za expresivní lze také považovat neobvyklé slovní kombinace, které jsou často v uvozovkách: « *maîtres d'œuvre d'Alentejo* » (90); « *luso-mauresque* » (90); « *artiste associé* » (95). Koncentrace expresivních výrazů je však celkově nízká, příznakových prvků je zde minimum, avšak celý text je příznakový tím, že se snaží představit portugalské umění po té nejlepší stránce, a tomu odpovídá i zvolená slovní zásoba a spojení: *richesse chromatique* (91); *peinture caractérisée par la finesse du dessin, la beauté et la vérité des couleurs* (91); *le maître incontestable* (92); *le plus beau chef-d'œuvre* (93); *le talent [...] se manifeste* (94); *son indéniable originalité* (89); *la prodigieuse acension politique du pays* (91) a mnoho jiných. Podobný efekt má také např. výčet tvořící téměř celý první odstavec na str. 90 – množství vyjmenovaných prvků ukazuje bohatství a pestrost manuelského slohu. Za expresivní lze také částečně považovat následující souvětí: *Il reflète tout naturellement la passion de la mer et des territoires lointains récemment découverts qui anime alors le pays, et il manifeste la puissance naissante et la richesse qui s'installent sur les bords du Tage* (89), které působí velmi vzletně, možná i trochu poeticky, i když prvky mající **poetickou funkci**

<sup>4</sup> U citovaných příkladů je vždy uvedena strana originálu, kde se výraz či věta vyskytuje. Tyto odkazy odpovídají paginaci knižního vydání průvodce, nikoli číslování jednotlivých stran přílohy.

jinak v textu chybí – přece jen turistický průvodce není uměleckým žánrem. Podobně vyzní i úvod k hlavní kapitole, kde se však projevuje více **funkce konativní** – poutavý úvod čtenáře naladí na pokračování v četbě. V textu nejsou žádné prvky, které by se na čtenáře vyloženě obracely, nicméně navzdory převaze referenční funkce není styl textu nezáživný, konativní funkce tedy celý text prostupuje svou vstřícností ke čtenáři. To souvisí i s **funkcí fatickou**, opět autor neoslovuje čtenáře přímo, ale stylem psaní si udržuje čtenářovu pozornost, a tím i jeho kontakt s textem. Zastoupena je zde i **funkce metajazyková**, i když minimálně – sem patří např. část vysvětlivky v závorce u termínu *glacis* v úvodním glosáři: *talus d'un ouvrage fortifié en pente douce (où l'on glisse comme sur de la glace)* (86). Funkci metajazykovou mohou mít i ostatní komentáře vysvětlující původ různých slov: [...] *le nom de ces carreaux ne viendrait pas de azul (bleu en portugais) mais plutôt de l'arabe al zulaycha* [...] (96).

### 2.3.7 Styl a tón textu

Text lze charakterizovat jako populárně naučný, ze slohových postupů autoři používají převážně popis a výkladový slohový postup, o něco méně je pak zastoupen slohový postup vyprávěcí: *Vers 1830, des Portugais partis faire fortune au Brésil reviennent dans leur pays et couvrent* [...] (97). Styl průvodce je koncizní, avšak nikoli strohý. V textu nejsou zbytečné informace navíc a zároveň je vše dostatečně vysvětleno. Čtenář se dovídá stále nové a nové informace, které jsou ovšem přehledně uspořádané, a tím je udržována jeho pozornost a zájem. Text působí svěžím dojmem, přestože použité výrazivo není zas až tak neobvyklé. Kombinace slov jsou neotřelé a ve výstavbě textu není přebytek žádných klišé, která by čtenáře nudila. Což není zcela samozřejmé, popis určitého historického vývoje naopak svádí k tomu používat neustále jedny a ty samé zavedené konstrukce, a to spolu s časovou vzdáleností období, o kterých je pojednáváno, může text čtenáři oddalovat. Proto je také v kapitole častý výskyt historického prézentu, který má aktualizací a oživující účinek.

Jak již bylo naznačeno, tón textu není všude zcela neutrální – číší z něj zaujetí pro téma a vše, co souvisí s Portugalskem, je celkově hodnoceno kladně, nebo autoři fakta alespoň objektivně konstatují. Není zde žádný náznak ironie ani převahy francouzské kultury nad portugalskou, což by se dalo i očekávat (takovýto dojem je velmi častý u turistických průvodců anglické provenience).

### 3. Překladová část

#### 3.1 Překlad kapitoly *Quelques termes d'art*

#### Několik termínů z oblasti umění a architektury<sup>5</sup>

(*Cadeiral*: výrazy napsané kurzívou jsou v portugalsčině nebo ve španělštině)

**Apsida**: zakulacený výklenek u kostela nacházející se za kněžištěm.

*Ajimez*: dvojité okno.

*Altar mor*: hlavní oltář.

**Strom Jesse**: zobrazení Kristova rodokmenu – Kristus byl synem Davida a ten synem Jesse.

**Gotický oblouk**: lomený oblouk založený na rovnostranném trojúhelníku.

**Podkovovitý oblouk**: oblouk ve tvaru koňské podkovy.

**Vítězný oblouk**: v kostele oblouk u vchodu do kněžiště.

**Lombardská arkáda**: na zdi mírně vystouplý dekorativní prvek – několik malých slepých arkád spojujících oblé přípy. Typické pro románský sloh.

*Artesonado*: mozaikový strop nebo tyče vytvářející kazety hvězdčovitěho tvaru. Maurský zdobný prvek, který vznikl za vlády dynastie Almohadů.

**Atlas (telamon)**: socha muže sloužící jako podpěra.

**Atrium**: otevřený vnitřní prostor v římských domech.

*Azulejos*: kachličky z glazované keramiky (viz *následující kapitola*).

*Cadeiral*: označení pro soustavu chórových lavic.

**Kampanila**: samostatná zvonice, často poblíž kostela.

*Castro*: z latinského castrum – opevněné město z římského či předřímského období nebo také římský tábor, který měl zdržet útočníky.

**Průchod v překážkách**: cesta kličkující v překážkách.

**Chrismon**: Kristův monogram z řeckých velkých písmen chí (Χ) a ró (Ρ), která jsou prvními dvěma písmeny řeckého slova Christos.

---

<sup>5</sup> Pořadí jednotlivých výrazů je kvůli přehlednosti stejné jako v originálním textu. V českém překladu průvodce by pak pojmy byly řazeny abecedně.



**Churriguerský:** ve stylu španělské rodiny Churriguerů, architektů z 18. století. Označení pro přezdobený barokní sloh.

*Citânia:* výraz pro ruiny na Pyrenejském poloostrově z římského nebo předřímského období.

*Coro:* místo v kostele vyhrazené kanovníkům nebo jiným členům církve. Nacházejí se zde chórové lavice.

**Dóm:** vypouklá střecha, nejčastěji hemisférického tvaru, která překlenuje nejvyšší část stavby.

*Empedrado:* dlažba typická pro portugalské chodníky a ulice, složená z různých druhů kamene odlišných barev, které tak vytváří ozdobný motiv.

**Pohřební nika:** v kostele výklenek pro hrobku.

**Násloupí:** zakončení horní části stavby sestávající se z římsy, vlysu a architrávu.

**Vimperk:** ozdobný špičatý štít.

**Ležící socha:** socha ležící na náhrobku.

**Glacis:** vnější val opevněných staveb tvořící mírný svah (po kterém to klouže jako po ledě).

**Groteska:** z italského *grotta*; výraz pro fantastické ornamenty inspirované antickými stavbami a používané za renesance.

**Hypokaustum:** zařízení k vytápění pod podlahou římských domů.

**Impluvium:** nádrž na dešťovou vodu v atriu římského domu.

**Žaluzie:** zařízení k zatemnění oken složené z pohyblivých destiček.

*Judiaria:* dřívější židovská čtvrť.

**Lucerna:** nízká konstrukce na okraji domu zajišťující boční osvětlení.

**Lavabo:** v klášteře kašna pro mnichy určená k očištění.

*Levada:* zavlažovací kanál tekoucí mezi náspy nebo hrázemi.

**Modylion:** malá podpěra pod římsou.

**Mašrabíja:** dřevěné soustružené mřížoví umístěné před oknem.

*Mouraria:* bývalá maurská čtvrť.

**Mozarabský sloh:** označení pro umění křesťanů žijících pod muslimskou nadvládou po vpádu Arabů roku 711.

**Mudejarský sloh:** označení pro umění muslimů podmaněných křesťany po reconquistě, ve kterém jsou ještě patrné maurské prvky. Charakteristické pro období od 13. do 16. století.

**Ostenzorium** – *custódia*: zdobená schránka skládající se z měsíčku obklopeného paprsky. Slouží k vystavování posvěcené hostie.

*Padrão*: památník vystavěný Portugalci na nově objevených místech.

**Peristyl**: sloupořadí kolem nebo v průčelí význačné stavby.

**Platereskí sloh**: styl, který vznikl ve Španělsku v 16. století, charakteristický jemnou propracovaností zdobných prvků, připomínající umění stříbrotepců – odtud název odvozený od španělského *plata* – stříbro.

**Predella**: podstavec oltáře.

*Púlpito*: kazatelna.

**Kružba**: síť tenkých kamenných žeber zdobící celý výklenek či rozetu (nebo jejich část) nebo horní část okna.

**Retabulum**: konstrukce z mramoru, kamene či dřeva tvořící výzdobu zadní části oltáře.

**Úponky**: sochařské nebo malířské rostlinné ornamenty často tvořící vlýs.

**Rokoko**: styl 18. století následující po baroku. Rokoko je také typické svou zdobností, ovšem jeho vkus je ještě vyumělkovanější.

**Šalamounský sloup**: kroucený sloup zdobený rostlinnými ornamenty.

*Sé*: z latinského *sedes* (sídlo). Označení pro biskupské sídlo, tedy katedrálu.

**Armilární sféra**: globus vytvořený z kruhů symbolizujících dráhy hvězd. Velice často se vyskytuje v manuelském slohu, býval to znak krále Manuela.

**Štuk**: převážně sádrová hmota, kterou je možné tvarovat.

*Talha dourada*: vyřezávané a pozlacené kusy dřeva typické pro portugalské barokní umění.

**Triptych**: trojdílný sochařský nebo malířský výtvar, který je možné uzavřít.

### 3.2 Překlad kapitoly *L'art et l'architecture*

## Umění a architektura

*Manuelský styl inspirovaný mořem a exotikou, hojnost barokního umění v podobě pozlaceného dřeva talha dourada, neustále se proměňující a znovu vytvářené dekorativní umění kachlíček azulejos, tvořivost lidového umění... Zdá se, že v portugalském umění se projevuje originální citlivost, která je znát i v mnoha jiných oblastech. Ta nadále přetrvává zejména u výtvarníků nebo v moderní architektuře, ostatně bohaté architektonické dědictví země je stále nedoceněno.*

## Od prehistorie po raný středověk

Některé prehistorické oblasti (skalní rytiny v údolí řeky Côa, megality kolem Évory) nebo protohistorické jako okolí městečka Briteiros pocházející z doby železné a několik římských rozvalin v městech Conimbriga, Troia a Évora zaujmou archeologické nadšence. Malé kostely z předrománského období připomínají různé vlivy, které se vystřídaly na Pyrenejském poloostrově, ať už přicházely buď ze severu, nebo z jihu. Sem patří vliv Vizigótů (Igreja de São Pedro de Balsemão poblíž Lamega, Igreja de Santo Amaro ve městě Beja), vliv mozarabský (Igreja de São Pedro de Lourosa v Oliveira do Hospital) a byzantský (Igreja de São Frutuoso poblíž Bragy). Ovšem až v 11. století, kdy se země stává nezávislou, získává portugalské umění svůj osobitý charakter.

## Středověk (11. – 15. století)

### Románské umění

**Mezi Francií a Galicií** Románský sloh pronikl do Portugalska teprve v 11. století. Byl sem dovezen burgundskými rytíři a mnichy z kláštera v Cluny a z Moissacu, přičemž si většinou zachoval znaky, jaké měl ve Francii. Přesto záře sv. Jakuba ze Santiaga de Compostela dosáhla až na sever Portugalska, kde je nejlépe zastoupen sloh podobný spíše galicijskému stylu, který je ještě zvýrazněn použitím žuly. Proto jsou stavby na severu hrubé a masivní – hlavice sloupů jsou důkazem, jak tento materiál odolává sochařskému dlátu.

**Katedrály vypadající jako pevnosti** Katedrály, které byly v mnoha případech zkonstruovány francouzskými architekty a často se nacházely na vyvýšenině uprostřed města, byly postaveny ve stejné době jako hrady, aby tak podpořily započatý boj proti muslimům. Odtud tedy zjevná podobnost s pevnostmi u katedrál v Coimbre, Lisabonu, Évore, Portu a Braze. Pozdější venkovské kostely ukazují někdy bohatě vyřezávané portály. Jejich interiér, kde se často vyskytuje lomený oblouk i křížová klenba, byl přetvořen manuelskými nebo barokními prvky.

### Gotické umění

**Rozsáhlé kláštery** Zatímco románský sloh se rozšířil na sever země, kde byly postaveny katedrály a kaple, gotický sloh se rozvinul na konci 13. století ve vápencových oblastech v okolí Coimby a Lisabonu, kde se zrodily rozlehlé kláštery. Kostely o třech lodích s jednou

velkou a menšími polygonálními apsidami si stále udržují střídmost románského slohu. Klášter ve městě Alcobaça, odraz bývalého opatství v Clairvaux ve Francii, posloužil jako model pro cisterciácké klauzury ze 14. století v katedrálách v Coimbre, Lisabonu a v Évora. Plaménková gotika, která trvala pouze krátkou dobu, našla svůj výraz hlavně v klášteře v Batalhe, přestože tato stavba byla dokončena až v manuelském období.

**Tesané pomníky** Gotické sochařství se rozvinulo ve 14. století v náhrobním umění. Vyhnulo se výzdobě tympanonů a portálů, sloupovým hlavicím a římsám se dostalo pouze geometrických dekorací či ozdob s rostlinnými motivy, s výjimkou několika stylizovaných zvířat nebo zřídka se vyskytujícími lidských motivů, jako na hlavicích sloupů v klášteře Mosteiro de Celas v Coimbre.

Náhrobní umění vzešlo ze tří ohnisek – Lisabonu, Évory a především Coimbry, jejíž vliv se pod vedením **mistra Pero** rozšířil na sever Portugalska, obzvláště do Porta, Lamega a do měst Oliveira do Hospital a São João de Tarouca, navzdory potížím s používáním žuly. Nejkrásnější náhrobky v klášteře ve městě Alcobaça, kde jsou uloženi Inês de Castro a Pedro I, byly vyřezány do vápence. Lesk Coimbry trval až do 15. století díky osobnostem jako **João Afonso** a **Diogo Pires starší**. Další centrum vzniklo v Batalhe, kde bylo inspirováno **mistrem Huguetem** (autor pomníků Jana I a Filipy z Lancasteru).

Sochařství ovlivněné francouzským uměním je především v Braze charakteristické svou propracovaností do detailů, realismem výrazu obličeje a jemností výrazu vůbec.

### **Vojenská architektura**

Aby se ubránili muslimům a později Španělům, vystavěli Portugalci velké množství opevněných hradů, které jsou výrazným krajinným prvkem. První z nich vyznačují směr jednotlivých etap reconquisty, ty ostatní, vystavěné od 13. do 17. století, střeží nejfrekventovanější cesty. Většina středověkých hradů působí rodinným dojmem se svými dvojími hradbami kolem masívní hradní věže (*torre de menagem*) čtvercového tvaru, ověšené pyramidovitým cimbuřím, kde je ještě znát muslimský vliv.

### **Manuelské období**

Manuelský sloh v Portugalsku znamená přechod od gotiky k renesanci. Název, který tomuto stylu byl dán v 19. století, připomíná, že vzkvétal za vlády Manuela I. Přestože byl krátkého trvání (1490 – 1520), má vzhledem ke své nesporné originalitě obrovský význam v historii

portugalského umění. Zcela přirozeně odráží vášně pro moře a právě objevené vzdálené kraje, jež tak oživuje zemi a ukazuje rodící se mocnost a bohatství, které se usazují na březích Teja.

**Architektura obrácená k širému moři** Kostely svým půdorysem, vysokými pilíři a žebrovitou klenbou zůstávají ve své podstatě gotické, ale objevují se novota a pohyb u pilířů stáčejších se do spirály. Vítězné oblouky mají na sobě římsy vypadající jako mořská lana. Původní jednoduché klenby s lomeným obloukem se stávají vypouklejšími díky silným žebřům, která jsou zakulacená nebo pravoúhlá a jimi tvořený obrazec se promění v čtyřcípou hvězdu. Objevují se na nich dekorace z provazů, které místy tvoří uzly. Forma klenby se vyvíjí – klenby se zplošťují, spočívají na členěných obloucích, postranní oblouky se zvedají a vytváří tak autentické chrámy-dvorany.

**Sochařská výzdoba** Charakter manuelského slohu spočívá především v jeho dekorativnosti. Okna, brány, rozety a balustrády se pokrývají vavřínovými ratolestmi, tobočkami máku, růžemi, klasy kukuřice, žaludy, listy korkových dubů, hrozny z okolíků, artyčoky, bodláky, perlami, lasturami, lanovím, kotvami, zeměkoulemi, armilárními sférami a konečně je na nich kříž s Kristem, který vynikal mezi všemi těmito zdobnými prvky.

**Umělci tvořící v manuelském slohu Diogo Boytac** je autorem první manuelské stavby, chrámu Igreja de Jesus v Setúbalu, a katedrály v Guardě. Podílel se také na konstrukci kláštera sv. Jeronýma (Mosteiro dos Jerónimos) v lisabonském Belému, dále klášterního kostela Igreja de Santa Cruz v Coimbre a kláštera v Batalhe. Jeho styl se vyvíjí tak, že je stále komplikovanější – protáčené sloupy, které jsou jeho specialitou, se pokrývají listy vavřínu a lasturami a protínají je větve. Portály, stěžejní prvek manuelského slohu, mají pravoúhlou kompozici, lemují je protáčené sloupy, které převyšují spirálovité fiály. Ve středu kompozice nebo nad ní jsou rozvrženy symboly manuelismu – erb, kříž Kristova řádu a armilární sféra.

**Mateus Fernandes** dodal manuelský vzhled městu Batalha. Jeho tvorba je jednoznačně ovlivněna elegancí stylu plaménkové gotiky. Dekorace, skládající se hlavně z rostlinných, geometrických a kaligrafických donekonečna se opakujících motivů, vynikají svým objemem. Portál nedokončených kaplí (Capelas Imperfeitas) v Batalhe je ohromující bohatstvím své výzdoby.

Tvůrce Okna z Tomaru překypujícího svou zdobností, **Diogo de Arruda**, je nejsobitějším umělcem manuelského slohu vůbec, byl doslova posedlý vodními tématy. Autor Belémské

věže (Torre de Belém) v Lisabonu, **Francisco de Arruda**, zavrhuje přehnanou dekorativnost u svého bratra a upřednostňuje střídmost gotického umění, které zpestřil maurskými motivy.

Bratři de Arruda byli také alentejskými „stavbyvedoucími“, kde dokázali manuelský sloh zkrášlit prvky arabského umění, a vytvořili tak originální styl. Většina šlechtických sídel a zámků v této oblasti, stejně jako královské paláce v Sintře a Lisabonu, nese znaky tohoto portugalsko-maurského stylu, se svými typickými branami a okny, tenkými římsami a podkovovitým obloukem.

Paralelně s manuelským uměním se na konci 15. století rozvíjí portugalské sochařství pod vlámským vlivem z podnětu **Oliviera de Gand** a **Jeana d'Ypres**, jejichž mistrovským dílem je dřevěné retabulum katedrály Sé Velha v Coimbre. Poté je to **Diogo Pires mladší**, který přebírá manuelská témata, jež nejlépe představuje křticí kád' z roku 1515 v klášteře Mosteiro de Leça do Balio.

Na počátku 16. století někteří umělci z Galicie a Biskajského zálivu tvoří na severu Portugalska, podílejí se na stavbě kostelů ve městech Caminha, Braga, ve Vila do Conde a Viana do Castelo. Jejich umění nese znaky plaménkové gotiky a španělského platereskního slohu. Od roku 1517 dva biskajští umělci, **João** a **Diogo de Castilho**, působí postupně v Lisabonu, Tomaru a v Coimbre. Jejich tvorba, blízká plateresknímu slohu, se začleňuje do manuelského stylu, jak je vidět v klášteře sv. Jeronýma.

**Ostatní druhy umění** Manuelský vkus se u ostatních typů umění projevuje hojností dekorativních motivů, často inspirovaných Orientem. Zlaté předměty používané pro náboženské obřady, které byly v 15. a 16. století obzvláště okázalé, nesou stopy orientální exotiky. Fajáns je ovlivněn čínským porcelánem, při výrobě nábytku jsou používány dekorační postupy původně z Orientu – používá se čínský lak nebo vykládané mozaiky z perleti či slonoviny.

## **Malířství v letech 1450 – 1550**

Tak jak se portugalští malíři osvobozují od cizích vlivů, vyjadřují svébytným způsobem, ovšem později než architekti a sochaři, úžasný politický vzestup země.

**Portugalští primitivové** (1450 – 1505) První umělci jsou ovlivněni vlámským malířstvím, jehož pronikání do Portugalska napomáhají úzké obchodní styky mezi Lisabonem a Nizozemskem. Pouze **Nuno Gonçalves**, autor slavného polyptychu Adoração de São Vicente v muzeu starého umění (Museu Nacional de Arte Antiga) v Lisabonu, prokázal svoji

originalitu. Jeho obraz svojí kompozicí připomíná uměleckou tapisérii, bohužel nejsou známá žádná z jeho dalších děl s výjimkou kartónů a tapisérií zobrazujících dobytí Asilahu a Tangeru uložených v trezoru kostela v Pastraně poblíž španělského města Guadalajara. Dvě kopie těchto tapisérií zdobí pokoj vojvodského paláce v Guimarães. Rozmach anonymních „mistrů“, kam patří také **Mistr ze Sardoalu**, s sebou přinesl mnoho děl, která jsou hojně zastoupena v portugalských muzeích pod označením portugalští primitivové.

Mezi vlámskými malíři, kteří se usadili v Portugalsku, vynikají **Francisco Henriques** a **Frei Carlos** svou rozsáhlou kompozicí a bohatstvím barev.

**Manuelští malíři** (1505 – 1550) vytvářejí opravdovou portugalskou malířskou školu, vyznačující se jemností obrazu, krásou a opravdovostí barev, realistickou kompozicí pozadí, přirozenou vznešeností postav a výrazným naturalismem tváří, i když zmírněného idealismem. Přední umělci působili ve Viseu nebo v Lisabonu – školu ve Viseu vedl **Vasco Fernandes**, zvaný Grão Vasco, tedy Velký Vasco. První díla tohoto výtvarníka jako retabulum v Lamegu prozrazují vliv vlámského malířství, jeho umění se pak stává originálnější díky svému realismu, pestré paletě barev a dramatičnosti kompozice, jako u obrazů v katedrále ve Viseu, které jsou dnes již součástí Museu do Grão Vasco ve Viseu. **Gaspar Vaz**, jehož styl je více propracovaný (malby v kostele Igreja de São João de Tarouca), namaloval své nejlepší obrazy v oblasti kolem Viseu, přestože získal své vzdělání u Lisabonské školy. Oba umělci pravděpodobně spolupracovali na polyptychu v katedrále ve Viseu.

**Jorge Afonso**, malíř Lisabonské školy a dvorní malíř Manuela I., kolem sebe vytváří skupinu několika talentovaných umělců: **Cristóvão de Figueiredo**, jehož technika připomíná impresionismus (používání teček místo tahů štětcem), a který pro znázornění portrétů využívá černé barvy a odstínů šedé. Jeho styl byl napodoben několika dalšími výtvarníky, např. Mistrem ze Santa Auta (retabulum kostela Igreja da Madre de Deus v Lisabonu). **Garcia Fernandes**, jehož dílo je někdy archaizující, si libuje v určité vyumělkovanosti. **Gregório Lopes**, který je hrubší, co se týče obrazu a jeho reliéfu, maloval život na královském dvoře. Vynikající jsou jeho pozadí, která vždy přesně evokují krajinu nebo scénu ze života Portugalců (retabula kostela Igreja de São João Baptista v Tomaru). Jeho vliv je patrný u Mistra z Abrantes, který ovšem tvořil již v barokním stylu.

## Renesance

Renesance si v Portugalsku uchovává své hlavní znaky – tak jak přišla z Itálie a z Francie. Rozvíjí se především sochařství, počínaje Coimbrou, z podnětu francouzských výtvarných umělců.

Ve stylu, který zůstal věrný principům italské renesance, vyzdobil **Nicolas Chanterene** severní portál Kláštera sv. Jeronýma v Belému, předtím než se stal hlavním sochařem školy v Coimbře, kde vytvořil své mistrovské dílo, kazatelnu kostela Igreja de Santa Cruz. **Jean z Rouenu** vyniká svými oltáři a basreliéfy. **Philippe Houdart** od roku 1530 následuje Chanterena jako sochařský mistr v Coimbře, jeho sochy jsou rozpoznatelné kvůli svému realismu.

Stavitelství se rozvíjí později, pod vedením portugalských architektů. **Miguel de Arruda** přináší do Batalhy od roku 1533 klasicistní prvky, **Diogo de Torralva** dokončuje Kristův klášter (Convento de Cristo) v Tomaru a **Afonso Álvares** zajišťuje přechod ke klasickému umění tím, že stavbám dodává monumentální a strohý vzhled.

## Klasicismus

Klasicistické období zažívá úspěch jezuitského stylu, jehož představiteli jsou **Philippe Terzi**, italský architekt, který přišel do Portugalska v roce 1576, a **Baltazar Álvares** (1550 – 1624). Kostely dostávají pravoúhlý půdorys a nemají příčné lodě ani apsidy. Protobarokní malířství, dodnes málo známé, ovšem přineslo několik významných umělců. Nesporným mistrem zátiší je **Baltazar Gomes Figueira** (1604 – 1674), jehož díla byla často považována za naivní, ale životem kypící malby jeho dcery, **Josefy de Ayala**, zvané Josefa de Óbidos. **Domingos Vieira** (1600 – 1678) je považován za největšího portugalského malíře 17. století. Stejně jako **André Reinoso** (1610 – 1641) maloval hlavně náboženské motivy. **Diogo Pereira** († 1658) vynikal svými mytologickými a romantickými scénami znázorňujícími krajiny a požáry. Záliba v klasicistních kompozicích se objevuje také ve zlatnictví. Ostatně 17. století je obdobím indo-portugalského nábytku, jehož nejběžnějším příkladem je ozdobně vykládaný psací stůl ze slonoviny a vzácného dřeva.



## Baroko (konec 17. století – 18. století)

Barokní sloh vděčí svůj název portugalskému slovu *barroco*, označující perlu nepravidelných tvarů. V oblasti umění odpovídá duchu protireformace, která k potření kacířství v 16. a 17. století staví do opozice protestantskou strohost a půvaby složitého a populárního umění ve službách katolické víry.

**Okázalá architektura** Oproti symetrii klasicistního umění projevuje baroko smysl pro pohyb, objem a hloubku, zálibu v křivkách a hledání velikosti.

V 17. století architektura, která se sotva osvobodila od španělského vlivu prosazeného Filipem II., nabývá strohé a jednoduchého vzhledu díky osobnostem jako **João Nunes Tinoco** a **João Turiano**. Avšak již od konce století fasády oživují festony, postavy andělů a hravé křivky, obzvláště pak v Braze. **João Antunes** prosazuje osmiúhelný půdorys u náboženských staveb (kostel Igreja de Santa Engrácia v Lisabonu). V 18. století král João V. povolává cizí umělce – Němec **Friedrich Ludwig** a Maďar **Mardel** z italské školy přinášejí prosté a monumentální umění, jehož největším dílem je klášter v Mafře. Opravdové portugalské baroko se rozvíjí na severu země, a to jak u sakrální, tak u profánní architektury. Krásu fasád podtrhuje kontrast bílých zdí, hrubě nahozených vápnem, obklopených pilastry a žulovými římsami. V Portu **Nicolau Nasoni**, architekt italského původu, zdobí fasády květinovými motivy, palmami a drapériemi. V Braze se architektura vyvíjí směrem k rokoku (Palacio do Raio, kostel Igreja de Santa Maria Madalena ve městě Falferra).

**Výzdoba** *Talha dourada* a keramické dlaždice *azulejos* se tedy těší velké oblibě. Výraz *talha dourada* označuje pozlacené kusy dřeva, které zdobí interiér kostelů, a od roku 1650 retabula od oltářních mistrů, jež jsou nejprve vytesána do dřeva a poté pozlacena. V 17. století se retabula podobají portálům – z každé strany oltáře, který převyšuje stupňovitý trůn, se tyčí protáčené sloupy. Dekorativních motivů (větvičky révy, vinné hrozny, ptáci, andělíčky aj.) na hautreliefu je stále více. V 18. století retabulum nabývá často přehnaných proporcí a zaplavuje tak strop a zdi kněžiště. Jeho uspořádání se proměňuje – římsy se segmentovým frontonem překrývají sloupy doprovázené atlasy a sochami a celý oltář je překlenut baldachýnem.

**Sochařství** Sochy, nejčastěji ze dřeva, jsou rozmístěny na množství oltářů, které zdobí kostely. V 18. století je sochařství z velké části poplatné cizím školám – v Mafře Ital **Giusti** vychovává četné portugalské sochaře, kam patří i **Machado de Castro**, zatímco v Braze, Coimbře a v Portu **Claudio de Laprade** zastupuje francouzskou školu. Avšak ve městě

Arouca Portugalec **Jacinto Vieira** dodává svým dílům velice osobitý a živý styl. Stoupá obliba barokních betlémů (*presépios*). V Portugalsku mají více lidový charakter, jejich kompozice je inspirována tradičními poutními místy, nicméně nepostrádají uměleckou hodnotu. Figurky z pálené hlíny často vytvořili **Machado de Castro**, **Manuel Teixeira** nebo **António Ferreira**.

Talent barokních sochařů se také projevuje u bezpočetných fontán, které jsou rozesety po celém Portugalsku, obzvláště v provincii Minho. Monumentální schody kostela Igreja do Bom Jesus poblíž Bragy jsou vlastně tvořeny řadou rokokových fontán.

**Malířství** Představiteli barokního malířství jsou **Vieira Lusitano** (1699 – 1783) a především **Domingos António de Sequeira** (1768 – 1837), významný portrétista a kreslíř.

## Od konce 18. do 19. století

**Architektura** Druhá polovina 18. století zažívá návrat ke klasicismu v dílech architektů jako **Mateus Vicente** (1747 – 1786) v Queluz, **Carlos da Cruz Amarante** a lisabonských stavitelů včetně **Eugénia dos Santos**, který vytváří „pombalinský“ styl. Na konci 19. století si romantický proud libuje v historizujících slozích. Neomanuelský styl, připomínající významné období velkých zámořských objevů, vítězí se svým Palácio Nacional da Pena v Sintře, Palacio do Buçaco dnes sloužícím jako hotel a nádražím Rossio v Lisabonu. Ve stejném období se fasády domů pokrývají *azulejos*.

**Sochařství** **Soares dos Reis** (1847 – 1889) se pokouší vystihnout *saudade* (portugalská nostalgie), jeho žák **Teixeira Lopes** (1866 – 1918) odhaluje elegantní provedení svých soch, obzvláště dětských bust.

**Malířství** Portugalští malíři objevují naturalismus Barbizonské školy – **Silva Porto** (1850 – 1893) a **Marques de Oliveira** (1853 – 1927) se řadí do naturalistického proudu, zatímco malíři lidových slavností **José Malhoa** (1855 – 1933) a **Henrique Pousão** (1859 – 1884) mají blíže k impresionismu. **Sousa Pinto** (1856 – 1939) vyniká svými pastely a konečně **Columbano Bordalo Pinheiro** (1857 – 1929), bratr slavného keramika, je proslulý svými portréty a zátišími.

## 20. a 21. století

### Moderní a novátorská architektura

Zatímco secese zažívá určitý úspěch ve městech jako Lisabon, Coimbra a Leiria, styl art deco nejlépe představuje např. Casa Serralves ve městě Porto. Ve 30. letech 20. století architekt **Raul Lino** staví svoji Casa dos Patudos ve městě Alpiarça.

50. léta 20. století znamenají obrat – začíná se stavět sociální bydlení a budovy jako Museu Calouste Gulbenkian. Portská škola se vyznačuje svou moderností, vynalézavostí, elegancí a tím, jakou pozornost věnuje historickému dědictví. Od jejího zakladatele, kterým je **Fernando Távora** (\*1923), jmenujme dvě nejnovější díla – vnitřní zařízení kláštera v Refóios do Lima a klášterního kostela Igreja de Nossa Senhora da Oliveira v Guimarães, z něhož je nyní *pousada*. Autorem podobné přestavby jiného z klášterů, Mosteiro de Santa Maria de Bouro, je architekt **Eduardo Souto Moura** (\*1953), jehož jméno je také spojováno s touto školou. **Álvaro Siza** (\*1933), nejrenomovanější z portugalských architektů, je tvůrcem několika významných projektů jako je Museu de Arte Contemporânea v Portu, pavilon Portugalska na výstavě Expo '98 a obnova lisabonské čtvrti Chiado, částečně zničené požárem v roce 1988. Lisabonská škola je pak více kontroverzní. Uvedme jméno **Tomás Taveira**, který je autorem postmodernistických věží ve čtvrti Amoreiras v Lisabonu, nejvýznamnějšího architektonického počínu 80. let. Dále sem patří např. Egas José Vieira či Manuel Graça Dias.

### Sochařství

**Francisco Franco** (1885 – 1955) je představitelem oficiální tvorby, tedy velkolepých monumentů zvláště oceňovaných za Salazarovy vlády. Ze současnějších autorů se stal známým **João Cutileiro** díky originalitě svého díla (sochy krále Sebastiána v Lagosu, Luíse Camõese v Cascais či památník oslavující Karafiátovou revoluci v lisabonském Parque Eduardo VII). Naproti tomu současní umělci **José Pedro Croft**, **Rui Sanches** a **Rui Chafes** se vymezují jako více pojmoví sochaři se svými instalacemi. **Croft** (\*1957), který začínal se zpracováváním kamene a poté bronz, dnes zcela mění funkci běžných předmětů. Autorem výtvarů ze dřeva a dřevotřísky je hlavně **Saches** (\*1954), jehož dílo vyvolává otázky vnímání lidského těla. **Rui Chafes** (\*1965) je tvůrcem prací, které se vyznačují svou nespoutaností a vypjatostí. Dalším z umělců je **Pedro Cabrita Reis** (\*1956), jeho práce se vyvíjely

od kresby a malířství po sochařství a instalace a jsou typické svou monumentálností. Sochař zastupoval Portugalsko na Bienále v Benátkách v roce 2003.

### **Malířství v první polovině 20. století**

Portugalské malířství počátku 20. století částečně ustrnulo v naturalismu a pouze několik umělců následovalo obecné tendence ve vývoji. V Paříži to byl **Amadeo de Souza Cardoso** (1887 – 1918), přítel Mondiglianiho, který si přizpůsobil Cézannův styl. Ve svém neustálém hledání byl ovlivněn uměleckými směry doby od kubismu po dadaismus přes futurismus, abstrakci a expresionismus. Se svým výrazným stylem je Amadeo Souza zásadní postavou moderního portugalského umění. Jeho předčasně zemřelý přítel **Santa Rita** (1889 – 1918) významně přispěl k portugalskému futurismu. **José de Almada Negreiros** (1893 – 1970), přední postava portugalské umělecké a intelektuální scény, byl hlavním protagonistou futuristického hnutí. V Portugalsku přispěl také ke zrození modernismu se svým článkem *Manifesto Anti-Dantas*, reakcí na kritiku Julia Dantase, který zaútočil na nejnovější vydání časopisu *Orpheu*, jehož tvůrci byli mimo jiné Almada Negreiros a Fernando Pessoa. Jako talentovaný výtvarník se věnoval především malbě. V letech 1943 až 1949 stvořil velkolepé fresky v přístavech Alcântara a Rocha do Conde de Óbidos v Lisabonu.

### **Současné umění**

Během Salazarovy diktatury odjíždí několik portugalských umělců pracovat či studovat do ciziny. Blízko k Pařížské škole měla žena maďarského malíře Árpáda Szénesse **Maria Helena Vieira da Silva** (1908 – 1992). V Paříži, kde žila od roku 1928, znovu vytváří imaginární prostor, v jejích kompozicích se často objevuje juxtapozice a odstíny *azulejos*. Podobně tvoří také **Manuel Cargaleiro**, známý především jako keramik.

**Júlio Pomar** (\*1926), který se usadil ve Francii roku 1963, je všestranným umělcem nejen co do vyjadřovaných témat – politické protesty, býčí zápasy, zátiší, portréty, erotické náměty – ale i co se týče používaných technik – malby, rytiny, kresby, plastiky, „montáže“, *azulejos*, tapisérie.

**Paula Rego** (\*1935) žije a pracuje v Londýně. Využívá především figurativní a výpravné malby, její obrazy se inspirojí různými příběhy, událostmi či titulky. Pod vlivem pop artu Rego zavádí ve svém díle koláž, tuto techniku používá až do 80. let. V 90. letech se stává první umělkyní „přidruženou“ k londýnské Národní galerii, kde vytváří sérii děl přímo navazujících na tuto sbírku.

Uvedme také jména dalších umělců: **Lourdes Castro** (malíř), **José de Guimarães** (malíř a sochař), **Alberto Carneiro** (instalace), **Graça Morais** (\*1948), **Pedro Calapez** (abstrakce a trojrozměrné objekty), **Pedro Casqueiro** (abstrakce), **Álvaro Lapa** a **Julião Sarmiento** (\*1948). Sarmiento, výtvarník mnoha tváří, je prvním umělcem, který byl pozván představit svoje dílo na výstavě Documenta v německém Kasselu. Vzhledem k tomu, že jeho tvorba koresponduje s mezinárodním uměleckým vývojem, čerpají z něj ti nejmladší umělci. Kromě malířství se Sarmiento zabývá také fotografií a ilustracemi.

Na počátku 80. let 20. století vytváří několik umělců skupinu Grupo Homeostético, jejímiž členy jsou **Pedro Portugal**, ale také Xana, Manuel Vieira, Ivo a Fernando Brito a **Pedro Proença**. Skupina, která se představila manifestem, organizuje výstavy a jiné společenské události.

Z nejmladších tvůrců uvedme tato jména Francisco Tropa, Rui Toscano, Rui Moreira, Rui Patalho (původem z Mozambiku) a João Onofre, jenž používá především videotechniku.

### **Světová výstava Expo '98**

Na světové výstavě v Lisabonu v roce 1998 se objevilo několik architektonických projektů (pavilonů). Výstava zároveň zahájila rozsáhlou urbanizaci. Byla vybudována nová dopravní infrastruktura – nádraží Gare do Oriente, most Ponte Vasco da Gama, přestavěna celá čtvrť Olivais na severovýchodě města a oživeny břehy řeky.

viz *Lisabon str. 221*

## **3.3 Překlad kapitoly Azulejos**

### **Azulejos**

*Plochy azulejos, jejichž původ sahá do 15. století, jsou stále velmi používaným dekorativním prvkem. Jsou jakousi malbou-tapisérií na glazurovaných fajánsových čtvercích. Kachlíky azulejos jsou součástí portugalské architektonické oblasti a byly jedním z komponentů jednotlivých slohů, které po sobě během staletí následovaly.*

Přestože většina jich je modrobílých, název těchto kachlíků pravděpodobně nepochází z portugalského slova *azul* (modrý), ale spíše z arabského *al zulaycha*, označující kousek vypálené hlíny s hladkým povrchem.

## **Původ**

První *azulejos* pocházely ze Španělska, konkrétně z Andalusie, kde zdobily alkazary a ostatní paláce. Do Portugalska se dostaly s králem Manuelem I, který poté co se vrátil zcela ohromen Alhambrou v Granadě, dal vyzdobit svůj palác v Sintře těmito nádhernými dlaždicemi. V té době se používaly dlaždice ***alicatado*** – jednobarevné kousky fajánse seskupené tak, aby znázorňovaly geometrické tvary. Tento postup byl nahrazen metodou ***corda seca*** – tenký provázek napuštěný olejem a manganem, který zamezil mísení jednotlivých emailů a který při vypalování hlíny zčernal, a vytvářel tak kontury jednotlivých motivů. Jiný způsob oddělení glazur spočíval v narýsování předělů (typ kachlíků ***aresta***) přímo v hlíně dlaždice. Od 16. století Ital Francisco Nicoloso zavádí techniku ***majoliky***, při které se již vypálená hlína pokrývá vrstvou bílého emailu, na niž se nanese jednotlivá barviva. *Azulejos* se stávají podkladovým materiálem jako ostatní typy dlaždic, je zaveden „standardní“ typ kachlíků ustanovující délku hrany na 14 cm a Portugalci začínají otvírat své ateliéry v Lisabonu.

## **Renesance a manýrismus**

Kolem poloviny 16. století vlámský vliv nahrazuje španělské motivy propracovanějšími dlaždicovými plochami, používající motivy jako špičatý diamant (příčná loď v kostele Igreja de São Roque v Lisabonu). *Azulejos* byly velmi žádané jako výzdoba letních pavilonů a zahrad. Nejkrásnější ukázky jsou z roku 1565 a nachází se v paláci Quinta da Bacalhoa. Ze stejné doby pochází i desky z kaple Capela de Nossa Senhora da Vida (nyní v muzeu Azulejos v Lisabonu).

## **17. století**

Se španělskou nadvládou začíná pro Portugalsko období temna. Aby výzdoba zdí kostelů nebyla příliš nákladná, používají se prosté jednobarevné kachličky, rozmístěné do geometrických útvarů. Toho je krásným příkladem kostel Igreja de Marvila ve městě Santarém. Tyto kompozice se budou dále vyvíjet, až vznikne styl *tapete* (koberec), připomínající orientální tapety svými geometrickými či květinovými motivy, rozšiřujícími se na základě modulů o počtu čtyř, šestnácti nebo třiceti šesti kachliček. Tyto velké

jednobarevné plochy pokrývající stěny kostelů jsou produkovány ve velkém v ateliérech. Opětovný nástup Portugalců na trůn je následován kreativním rozvojem. Vrací se k figurativním plochám dlaždic znázorňujícím scény z mytologie nebo různé šaškárny, karikující soudobé mravy. Tradiční žluté a modré kachličky jsou zvýrazněny zelení mědi a fialovou barvou manganu (krásné ukázky jsou k vidění v lisabonském Palacio dos Marqueses de Fronteira). Tato mnohobarevnost pomalu ustupuje před kobaltovou modří na pozadí z bílého emailu (bitevní sál v Palacio dos Marqueses de Fronteira). Současně jsme svědky velkého rozvoje kachlíků s jedním motivem – zvířetem, květinou či alegorickým motivem – které se inspirovaly holandskými modely. Tyto kachličky jsou používány k výzdobě kuchyní nebo chodeb.

## 18. století

V 18. století jsou *azulejos* téměř výhradně modrobílé. Tato móda se inspirovala čínským porcelánem, který se stal součástí vkusu doby díky zámořským objevům. *Azulejos* jsou zdobeny skutečnými umělci, mistry, mezi něž patří taková jména jako **António Pereira**, Manuel dos Santos a především **António de Oliveira Bernardes** a jeho syn **Policarpo**. Z děl jmenujme následující: kostel Capela de Nossa Senhora dos Remédios v Peniche, kostel Igreja de São Lourenço v městečku Almancil a pevnost Castelo São Filipe v Setúbalu. Období vlády Jana V (1706 – 1750) je typické svou okázalostí – díky zlatu z Brazílie si architektura mohla dovolit cokoliv. Pro vkus doby jsou příznačné teatrálnost a stavění se na odiv, což se projevilo obzvláště u *azulejos*. Desky z kachlíček, skutečné obrazy představující postavy na pozadí propracovaných krajin, jsou obklopeny rámy, kde se přidávají lambrekýny, střapce, andělíčky, akrobaté a pilastry, zkrátka **barokní sloh** se vším všudy. Mezi známá jména tohoto období patří **Bartolomeu Antunes** a **Nicolau de Freitas**. *Azulejos* jsou rozšířené v Portugalsku i na Madeiře, Azorech a v Brazílii. Pro druhou polovinu 18. století je typický **rokokový styl**. Znamená návrat k mnohobarevnosti – hlavními barvami jsou žlutá, hnědá a fialová, malířství se stává jemnějším, v oblibě jsou drobné motivy a na rámech se používají jako dekorace křídla netopýrů, rostlinné motivy a mušličky. Jako ukázka tohoto stylu může posloužit Palácio de Queluz, zejména zdejší kanál.

Po zemětřesení v Lisabonu mají *azulejos* prvořadý význam při obnově města. Oživují prostou, někdy až strohou architekturu. Vznik královské manufaktury na výrobu fajánse ve čtvrti Rato v roce 1767 umožnil výrobu ve velkém, vrací se ke stylu *tapete*. **Neoklasicismus** za vlády

Marie I zasáhl svou jasností a svěžestí motivů, rámy jsou tvořeny stuhami, girlandami, pilastry, vázami a listovím.

## 19. století

Kolem roku 1830 se Portugalci, kteří odjeli do Brazílie za bohatstvím, vracejí zpět a obkládají vnější zdi svých domů *azulejos*. Tato praxe byla běžná v Brazílii, kde se takto chránily fasády před tropickými dešti a vlhkostí. Postupně se tento zvyk rozšířil a celé ulice, fasády kostelů se zakrývají malými kachličky průmyslově vyráběného zdobeného fajánse. *Azulejos* se také stávají jedním z hlavních zdobných prvků obchodů, trhů (Santarém) a nádraží (Évora, Aveiro) se svými náměty vztahujícími se k obchodu, místním tradicím nebo k historii. **Romantismus** nachází svůj výraz u umělce jménem **Rafael Bordalo Pinheiro**, který po založení manufaktury Caldas da Rainha v roce 1884 vyrábí kachličky, jejichž reliéf je tvořen dalšími motivy pokrytými duhově zbarveným emailem. Byl velkým zdrojem inspirace pro portugalský **secesní sloh**. Jedním z význačných umělců této doby byl **José Antonio Jorge Pinto**, autor několika alegorických desek. Nástup stylu **art deco**, kde je nejdůležitější geometričnost tvarů, usnadnil průmyslovou výrobu. Ve stejném období se objevují díla, jejichž zdrojem inspirace byla historie nebo lidové umění – **Jorge Colaço** (1868 – 1942) vyzdobuje portské nádraží São Bento a Palacio do Buçaco, přičemž upřednostňuje historická témata, která zobrazuje obrovskými modrobílými nástěnnými malbami.

## Současnost

Ve 40. a 50. letech 20. století *azulejos* získávají určitou prestiž. Z umělců, kteří se jejich tvorbou zabývají, uveďme jména Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Rolando Sá Nogueira, Carlos Botelho a Maria Keil. *Azulejos* ve formě velkých fresek geometrických tvarů nebo vlysů pokrývající hlavně fasády jsou nedílnou součástí architektury. **Eduardo Nery**, výtvarník známý svým městským uměním, je autorem fresky ve stanici metra Campo Grande. Od roku 1987 zdobí stanice lisabonského metra kachličky *azulejos* známí malíři: **Vieira da Silva** (Cidade Universitária), **Júlio Pomar** (Alto dos Moinhos). V roce 1997 vytvořil Američan Ivan Chermayeff velkou nástěnnou fresku pro výstavu Expo '98.



### 3.4 Překlad popisků k fotografiím<sup>6</sup>

1. Most Ponte Vasco da Gama v Lisabonu, pohled z Parque das Nações.
2. Klášter v Batalhe.
3. Slavné manuelské okno v klášteře Convento do Christo v Tomaru.
4. Frei Carlos: Zvěstování.
5. Detail Stromu Jesse, kostel Igreja de São Francisco v Portu.
6. Pilíře ve tvaru palem a hravě uspořádané hranoly lisabonského nádraží Gare do Oriente.
7. Plocha s *azulejos* (1670) v Museu Nacional do Azulejo v Lisabonu.

---

<sup>6</sup> Řazení popisků – viz číslování v originálním textu.

## 4. Popis metody překladu

Originální text je dnešním francouzským čtenářem vnímán jako domácí a nový, českým čtenářem jako cizí a nový, jediné, co je tedy při překladu nutné překonat, je prostorový posun, který je však v případě překládaného textu specifický, protože je třeba uvědomit si vztahy mezi všemi třemi kulturami současně.

Vhledem k informativní povaze textu a hlavní funkci – představit cizí kulturu – by bylo nesmyslné popsané reálie výrazně přizpůsobovat českému prostředí. Hlavním principem při převodu textu bude tedy princip exotizující. Nedomnívám se, že by se překlad cizích reálií měl přehnaně přizpůsobovat domácímu prostředí, a proto spočívá mnou zvolená překladatelská metoda v přizpůsobení obsahu a formy pouze do té míry, aby byl výsledný český text srozumitelný, zněl přirozeně a byl zachován styl. Z toho vyplývají některé nezbytné úpravy, včetně těch, které je nutné provést při překladu jakéhokoli textu z francouzštiny do češtiny.

## 5. Typologie překladatelských problémů a typologie posunů<sup>7</sup>

### 5.1 překladatelské problémy vyplývající z odlišnosti jazykových systémů češtiny a francouzštiny

#### 5.1.1 překlad syntaktických konstrukcí, vazeb a jiných gramatických jevů typických pro francouzštinu

Francouzský originál obsahuje některé konstrukce a vazby, u kterých je v češtině tendence překládat je stále stejným způsobem, a protože text pojednává o dalším cizím prostředí, bylo by tím více nevhodné, aby se jeho syntax nápadně podobala francouzské větné skladbě. Sem patří hlavně konstrukce s přítomnými a minulými příčestími – např. *La sculpture gothique s'est développée au 14<sup>e</sup> s. dans l'art tumulaire, négligeant la décoration [...]* (89); [...] *par ce style luso-mauresque, caractérisé par [...]* (90). Příčestí přítomná lze v některých případech převést do češtiny pomocí přídavných jmen slovesných, příčestí minulé lze přeložit také pomocí příčestí, ovšem často se nabízí řešení pomocí vedlejší věty, kterých je pak v textu příliš, čímž se hromadí také různá vztažná zájmena – toho je třeba se ze stylistických důvodů vyvarovat a je nutné hledat jiná řešení. V textu však není těchto konstrukcí vyložený nadbytek, proto není pokaždé nutné vyhýbat se např. vedlejší větě, zároveň francouzské vedlejší věty je možné či vhodné převést jiným způsobem (např. v tomto souvětí: *Le décor, surtout composé de thèmes végétaux, géométriques ou calligraphiques qui se répètent à l'infini, prime sur le volume* (90). Méně častý je pak francouzský *gérondif*, který nemá v češtině přímý protějšek, a je proto nutné ho převést s ohledem na jeho význam ve větě: *En se dégageant des influences étrangères, les peintres portugais [...]* (91).

V textu se často vyskytuje juxtapozice nominálních syntagmat nebo jiných větných celků – pokud by tyto konstrukce byly převedeny doslova, působily by v češtině nepřírozně (výjimkou je úvod hlavní kapitoly, naopak např. následující větný celek je třeba upravit: *La statuaire, influencée par l'art français, en particulier à Braga, est caractérisée par [...]* (89).

---

<sup>7</sup> Následující kapitola není rozdělena podle typů posunů, protože u překladu jednotlivých gramatických jevů většinou dochází k několika posunům zároveň. Pokud typ posunu z popsání řešení vyloženě nevyplývá, je upřesněn u každého oddílu věnovaného určitému překladatelskému problému.

Ve francouzštině jsou také časté anteponované konstrukce s participiem či obsahující *gérondif*, které je v češtině někdy třeba upravit: *Dans son style resté fidèle aux principes de la Renaissance italienne, Nicolas Chanterenne [...] (92).*

Dále se v originále objevuje množství vazeb a jiných konstrukcí, které je možné převést různými způsoby.

#### 5.1.1.1 překladatelské postupy použité u překladu některých vazeb a francouzské syntaxe<sup>8</sup>

Ze základních překladatelských postupů jsou uplatněny následující: **transpozice**, a to transpozice slovního druhu, včetně transpozicí několikanásobných: *l'âge du fer (88) – doba železná (18<sup>9</sup>); salomonique (87) – Šalamounský sloup (17); l'inspiration maritime (88) – inspirovaný mořem (17)*, syntaktická transpozice pasivum > aktivum: *[...] sont marqués par ce style luso-mauresque (90) – nese znaky tohoto portugalsko-maurského stylu (21)*, či aktivum > pasivum: *la faïence subit l'influence de [...] (90) – fajáns je ovlivněn [...] (21)*, transpozice francouzského podstatného jména: *avec l'accession du pays à l'indépendance (88) – kdy se země stává nezávislou (18)*; opačný postup je např. zde: *cadeiral: désigne l'ensemble des stalles (86) – cadeiral: označení pro [...] (15)* a transpozice vedlejší věta > větný člen: *avec les pilastres et les corniches de granit qui les entourent (93) – obklopených pilastry a žulovými římsami (24)*. Z dalších postupů je použita **koncentrace**: *carreaux de faïence produits de façon industrielle par le système de l'estampille (97) – kachličky průmyslově vyráběného zdobeného fajánse (31); [...] sont marquées par l'affirmation du monumental (94) – [...] jsou typické svou monumentálností (27)* či naopak **diluce**: *l'auteur de l'exubérante fenêtre de Tomar (90) – tvůrce Okna z Tomaru překypujícího svou zdobností (20)*. Překladatelský postup nazývaný **dépouillement** je použit většinou pouze v případech, kde francouzština jako izolační jazyk vyžaduje předložku, zatímco čeština díky svému flektivnímu charakteru nikoliv: *la créativité de l'art populaire (88) – tvořivost lidového umění (17)*. Opačného postupu, **étoffement**, většinou nebylo třeba užít. Naopak syntaktické aj. **modulace** bylo nutné užít častěji, např.: *elle (la renaissance) s'épanouit dans la sculpture (92)*

<sup>8</sup> Vzhledem ke značnému množství jevů typických pro francouzskou syntax jsou uváděny pouze příklady (a způsob jejich převodu do češtiny).

<sup>9</sup> Protože český překlad tvoří jednu z kapitol, jsou příklady přeložených vět či spojení opatřené číslem strany této práce.

– rozvíjí se především sochařství (23); *les bois et les agglomérés sont à la base des créations de Saches* (94) – autorem výtvorů ze dřeva a dřevotřísky je hlavně Saches (26); *les colonnes torsades dont il est spécialiste* (90) – protáčené sloupy, které jsou jeho specialitou (20) nebo *l'école de Lisbonne voit se développer, autour de Jorge Afonso, peintre officiel [...] (92)* – Jorge Afonso, malíř [...], kolem sebe vytváří [...] (22), kde došlo ke změně perspektivy. Poslední čtyři věty jsou zároveň příkladem **větné synonymie**.

#### 5.1.1.2 překlad francouzského zájmena *on*

Toto zájmeno může ve francouzštině zastupovat prakticky všechny osoby a všechna čísla a je typické svou neurčitostí. Protože však v češtině neexistuje žádné podobně obecné zájmeno, je nutné se rozhodnout pro konkrétní osobu a číslo či jiné řešení. V textu se zájmeno *on* mnohokrát nevyskytuje a většinou má význam obecný a inkluzivní (zahrnuje i čtenáře). V takových případech jsem v češtině volila zvrtné pasivum: *on retrouve parfois dans ses compositions la juxtaposition* (95) – v jejích kompozicích se často vyskytuje juxtapozice (27), popř. konstrukci se slovesem být a infinitivem: *comme on peut le voir dans le monastère des Jerónimos* (90) – jak je vidět v klášteře sv. Jeronýma (21). Jinou možností je transformace věty: *malheureusement, on ne lui reconnaît guère d'autres œuvres* (91) – bohužel nejsou známá žádná z jeho dalších děl (22).

#### 5.1.1.3 převod francouzských slovesných časů

Čeština nedisponuje takovým množstvím slovesných časů jako francouzština, pro vyjádření předčasnosti a následnosti má jiné prostředky. Stejně v češtině nelze vyjádřit rozdíl mezi francouzskými časy *passé simple* a *passé composé*, čas *passé simple* je spíše indikátorem spisovného stylu celého textu, který lze v překladu vystihnout jiným způsobem. Naopak historický prézens, který text oživuje, existuje i v češtině a většinou jsem jej do češtiny převedla taktéž historickým prezentem. Zajímavý je např. budoucí čas v této větě: *il sera influencé par les mouvements artistiques* (95), který jsem do češtiny převedla minulým časem, protože budoucí čas by v češtině působil nepřírozně, kromě toho je řeč o umělci, který již nežije: *byl ovlivněn uměleckými směry* (27).

Z toho všeho vyplývá, že při překladu musí nutně dojít ke změnám na rovině lexikální (zde především změny slovních druhů), gramatické (zájmena, slovesné časy) a syntaktické, které jsou součástí mikroroviny textu. Tyto úpravy však neovlivňují styl a celkové vyznění textu, jedná se pouze o nahrazení francouzské syntaxe syntaxí, která je pro češtinu přirozenější, nebo o způsob převodu francouzských gramatických jevů, které se v češtině nevyskytují.

Následujících pět oddílů se týká především změn lexikálních – mimo jiné na rovině synonymie, odborného a běžně používaného jazyka či expresivního a neutrálního jazyka.

### **5.1.2 překlad francouzských termínů a pojmů**

Většina použitých architektonických a uměnovědných termínů má v češtině svůj odpovídající ekvivalent. Problém nastává u překladu glosáře těchto pojmů, kde francouzština má např. pro určitý architektonický prvek termín, který pak vysvětluje běžnou slovní zásobou; zatímco čeština odborný výraz nemá, a došlo by k tomu, že by pojem vysvětlovala tím samým slovem nebo pojmem stejného slovního základu – viz francouzské termíny jako *enfeu* nebo *gisant*, (86). Proto je v češtině nutné nalézt synonymické vyjádření pojmu, přestože pak už heslo nebude termínem.

U termínu *arc en tiers-point* (86), který má, stejně jako výraz *arc brisé*, jediný český ekvivalent lomený oblouk, jsem vysvětlovaný termín nahradila v češtině termínem *gotický oblouk* (15), protože lomený oblouk je téměř výhradně gotickým prvkem, a význam sdělení se tím tedy nezmění.

### **5.1.3 překlad názvů děl, která nemají v češtině zavedený název**

U těchto názvů nastávají dvě možnosti – zachovat název ve své původní podobě, což se zdá být vhodným řešením v případě názvu *Manifesto anti-Dantas* (95) – který ani francouzští autoři nijak nepřevodili a jehož význam je jasný i bez překladu – nebo jej přeložit, jako např. název obrazu *L'Annonciation* (92) – *Zvěstování* (32).

#### 5.1.4 odlišné konvence používání vlastních jmen

V překládaném textu je prakticky jedno pojmenování, na které se tento problém vztahuje – je jím *péninsule Ibérique* (86) – Iberský poloostrov – v češtině je zavedenějším pojmem Pyrenejský poloostrov: *na Pyrenejském poloostrově* (16).

#### 5.1.5 abstraktní nebo mnohoznačné francouzské výrazy a nejasná místa v textu

Text je celkově přehledný a poměrně explicitní, ovšem některá francouzská slova mají příliš obecný význam nebo několik významů, z nichž každý připadá v daném kontextu v úvahu, je ovšem nutné zvolit pouze jedno z řešení. Méně problematická jsou přídavná jména jako *classique* (klasický/klasicistní), *populaire* (lidový/populární), u kterých význam určí kontext, ovšem např. slovo *pèlerinage* (pout'/poutní místo) ve větě *leur composition s'inspire des pèlerinages traditionnels* (93) není zcela jednoznačné. Zajímavé je spojení *sphère armillaire* (90), které může být výrazem jak pro armilární sféru, tak pro kruh václavek. Rozhodujícím faktorem pro výběr je pochopitelně mimojazykový kontext. Poměrně nesrozumitelná pro jiného než rodilého mluvčího je věta *Les azulejos deviennent un support comme les autres [...] (96)*, kde není příliš jasné, co výraz *les autres* vůbec zastupuje, a na jasnosti větě nepřidává ani mnohoznačné slovo *support*. V textu jsou i další abstraktní výrazy, např. *douceur de l'expression* (89), či *recherche de la grandeur* (93). Francouzština také často užívá základních a velmi abstraktních sloves, která je v překladu nutné konkretizovat: *un fin cordon fait d'huile* (96) – *provázek napuštěný olejem* (29).

#### 5.1.6 expresivita francouzských výrazů

Francouzština je typická svou expresivitou i tam, kde čeština používá zcela neutrální výrazy nebo jednoznačné termíny, zde je však v případě termínů spíše opačný problém (viz 5.1.2). V překladu tohoto textu však není cílem expresivní výrazy eliminovat, naopak by kvůli zachování mírně expresivního tónu originálu měly být nahrazeny vhodným, tedy ne zcela stylisticky neutrálním českým ekvivalentem.

### 5.1.7 opakování stejných slov nebo výrazů stejného slovního základu

Francouzský jazyk není tak citlivý na opakování stále stejných slov jako čeština, z toho vyplývá nutnost vytvořit v češtině systém synonym nebo ekvivalentů více se hodících do daného kontextu v případě takových výrazů jako *original*, *réalisation*, *décoration* aj. To souvisí i s expresivitou textu – pokud by každé *original* bylo v češtině nahrazeno slovem originální či *décoration* slovem dekorace, styl textu by byl poněkud plochý.

### 5.1.8 odlišné konvence psaní číslovek, letopočtů a století

Francouzský způsob zkracování názvů století či desetiletí je odlišný od jejich psaní v češtině, u výrazů jako *16<sup>e</sup> s.* (96); *les années 1940 et 1950* (97) nebo *Biennale de Venise de 2003* (94) je třeba v češtině uplatnit domácí konvence. Základní číslovky jsou často psané číslem, v češtině je naopak zvykem je psát slovy. Jména umělců jsou většinou doplněna daty narození a smrti, pokud závorka obsahuje pouze datum narození, je uvedeno např. takto: *né en 1935*, přičemž konstrukci *né(e) en* je možné v češtině nahradit hvězdičkou s letopočtem (\*1935), podobně jako *mort(e) en* křížkem s letopočtem (†1658). Zde dochází ke změnám na rovině grafické a lexikální.

### 5.1.9 interpunkce, začlenění nadpisů do textu

Francouzština používá množství dvojteček (po nichž často následují vysvětlivky nebo konkretizace) a středníků – často tam, kde je soustředěno velké množství různorodých informací a většinou na místech, kde jich čeština běžně neužívá, proto je při překladu vhodné nahradit je jinými interpunkčními znaménky, rozdělit výpověď do více vět apod. Někdy je možné dvojtečku vyjádřit i lexikálně, jako v tomto případě: [...] *venant du Nord ou de l'Est: wisigothique* [...] (88) – [...] *bud' ze severu, nebo z jihu. Sem patří* [...] (18).

Většinu nadpisů jsem ponechala stát odděleně od textu, přičemž pomlčky mezi podnadpisy a následujícím textem jsem vynechala. V případě kombinace dvojtečky a pomlček na str. 92 jsem zvolila pouze dvojtečku. Ostatní tučně zvýrazněná jména jsou začleněna do vět, stejně jako v originále.

Tento typ posunů ovlivňuje větnou a textovou syntax.



## 5.2 překladatelské problémy vyplývající z přítomnosti portugalského jazyka a kulturního prostředí

### 5.2.1 překladatelské problémy vyplývající z odlišné kulturní vzdálenosti mezi českým a francouzským a českým a portugalským kulturním prostředím

Zde hrají významnou roli presupozice – je třeba si uvědomit, co všechno bude český příjemce znát a co nikoliv. Slovem ztělesňujícím tento problém je výraz *azulejos* – druh keramických dlaždic, vyskytující se jak v Portugalsku, tak ve Španělsku, je díky kulturní blízkosti ve Francii součástí obecného povědomí, zatímco u nás tomu tak není. Přestože každý, kdo někdy přišel do styku se španělskou nebo portugalskou kulturou, by měl mít alespoň ponětí o existenci *azulejos*, je třeba výraz v českém překladu při první zmínce nějakým způsobem uvést, např. vnitřní vysvětlivkou, přestože je vysvětlen ve slovníčku před kapitolou. Podobně je na tom *talha dourada*, což však vysvětluje i originál, výraz je navíc i zde napsán kurzívou, popř. dán do uvozovek, protože pravděpodobně není natolik známý ani ve francouzském prostředí.

#### 5.2.1.1 vnitřní vysvětlivky u portugalských a jiných pojmů a jiná nezbytná doplnění

Hned v úvodu jsou tedy spojení v *podobě pozlaceného dřeva talha dourada* (17), a *dekorativní umění kachliček azulejos* (17) – výraz *talha dourada* v uvozovkách by se obtížně začleňoval do českého textu, navíc se nehodí ke skloňování; výraz *azulejos* je v textu použit vícekrát, dále stojí již bez vysvětlivky, případně je doplněn slovy jako kachlíky či dlaždice. Oba výrazy jsou v češtině výpůjčkami, jejichž grafická podoba je neměnná.

Další vnitřní vysvětlivky jsou nezbytné u překladu spojení typu *les tours postmodernes des Amoreiras* (94) – v češtině *ve čtvrti Amoreiras* (26), či *à la «Documenta» de Kassel en Allemagne* (95) – *na výstavě Documenta v německém Kasselu* (28) aj.

Jindy je pojem vysvětlen již ve francouzském textu, a v českém překladu tak nejsou třeba žádné úpravy: [...] *kolem masivní hradní věže (torre de menagem)* (19).

Podobně je nutné uvést španělské termíny pro techniku výroby *azulejos* – španělské termíny nelze skloňovat, a tím je v češtině začlenit do textu, proto *dlaždice alicatado, metoda*

*corda seca* a typ *kachlíků aresta*, vše str. 29. V překladu jsou navíc tyto termíny, na rozdíl od originálu, zvýrazněny kurzívou, protože slova čeština vnímá jako cizí.

Mezi ostatní výrazy, které jsem považovala za vhodné upřesnit, patří např. tyto: *sous les Almohads* (86) – za vlády dynastie Almohadů (15); *moines de Cluny* (88) – mnichy z kláštera v Cluny (18); *venant de plata: argent* (87) – odvozený od španělského plata – stříbro (17); *feuilles de chênes* (90) – listy korkových dubů (20) aj. Ke jménu architekta – *Boytac* (90) – jsem přidala i křestní jméno, protože v češtině není zvykem uvádět jména pouze příjmením, proto *Diogo Boytac* (20).

### 5.2.2 portugalská vlastní jména v překladu

Protože portugalský a český jazykový systém si nejsou tolik podobné jako portugalský a francouzský, je začlenění portugalských pojmenování v českém textu specifické. Hlavním problémem je zde skloňování u jmen osob, která se většinou skládají z vlastního jména a dvou příjmení, nebo mají u sebe přívlstek neshodný s předložkou *de*. Tato předložka působí problémy kvůli své mnohoznačnosti – často není jasné, zda se jedná o původní portugalskou předložku, přeloženou do francouzštiny, která byla součástí portugalského pojmenování, nebo zda tato předložka má význam místní, tj. určuje, kde se určitá stavba apod. nachází.

Podobně problematické jsou názvy některých portugalských měst, především těch víceslovných nebo u nás méně známých. U názvů různých staveb je pak situace o to komplikovanější, že francouzština, jak již bylo zmíněno, často překládá obecné jméno v názvu, přičemž zbytek zůstává v portugalštině, nebo je název přeložen celý. Což někdy není zrovna nejpraktičtější řešení – pak např. *l'ancienne cathédrale de Coimbra* (90) vyzní, jako by se jednalo o nějakou bývalou katedrálu, přitom je řeč o katedrále Sé Velha, tedy staré katedrále v Coimbře (oproti nové katedrále Sé Nova).

#### 5.2.2.1 skloňování a jiné úpravy portugalských vlastních jmen pozměněných francouzštinou

Přestože u většiny portugalských jmen si každý představí, jak by vypadala vyskloňovaná v češtině, nepůsobí pak takovéto tvary příliš obratně. Rozhodla jsem se proto skloňovat pouze jednoslovné názvy měst, které jsou v češtině běžně používány (tj. např. Lisabon, Porto, Coimbra, Lagos) nebo ty, které nečiní při skloňování potíže (např. Évora, Braga), čímž jsem

se zároveň vyhnula nekonečnému opakování konstrukcí typu *ve městě Porto*. Druhou výjimkou byla známá vlastní jména osob – např. *sochy [...]*, *Luíse Camõese* (26) nebo ta, kde bylo nemožné celou výpověď zformulovat tak, aby se jméno nemuselo skloňovat: *sochy jeho dcery, Josefy de Ayala* (23).

U ostatních pojmenování nepřipadá skloňování v úvahu. Zajímavé je z tohoto hlediska např. město *Alcobaça*, které by šlo snadno vyskloňovat, pokud by neobsahovalo grafém 'ç', kde je cédille pouze kvůli změkčení výslovnosti 'c', a pokud by bylo vyskloňováno – (v) *Alcobaçe* – bylo by zde toto znaménko zbytečně (následuje-li po 'c' 'e', vyslovuje se 'c' vždy měkce); na druhou stranu tvar (v) *Alcobace* se může zdát neromanistovi nelogický. Proto nakonec řešení *klášter ve městě Alcobaça* (19).

Kvůli nesklonným názvům měst se tak do textu dostaly vazby, které umožnily názvu zůstat v prvním pádě a zároveň se staly i vnitřní vysvětlivkou, která název upřesnila: *v okolí městečka Briteiros* (18).

Protože ostatní názvy měst a jména osob by skloňování značně změnilo a tato kapitola by měla být referenčním zdrojem informací (jména by mělo být snadné podle textu vyhledat), volila jsem v ostatních případech vždy takovou konstrukci, po kterých mohla jména následovat v prvním pádě. Proto jsem do textu na některých místech přidala uvozující věty typu: *Uvedme jména několika dalších umělců: [...]* (28), které nemají vliv na celkový smysl sdělení.

Vzhledem k tomu, že francouzština si přizpůsobila velkou část portugalských vlastních jmen a často je tak podstatně proměnila, přičemž francouzské názvosloví je relativně nekonzistentní – např. klášter *Mosteiro dos Jerónimos* je v textu jednou zmíněn jako *monastère des Jerónimos* (90), podruhé zase jako *couvent des Jerónimos* (92), nastává v češtině několik možností podle typu názvu.

Tam, kde byl původní portugalský název pouze částečně přeložen do francouzštiny, jsem uvedla původní portugalský název: *monastère de Celas* (89) – *Mosteiro de Celas* (19); v češtině by konstrukce typu *klášter de Celas v Coimbre* nepůsobily příliš obrátě. Před samotným portugalským názvem jsem přidala obecné jméno (kostel, klášter), aby bylo jasné, o jaký typ stavby se jedná. Na druhou stranu jsem se chtěla vyhnout konstrukcím typu *palác Palacio [...]*, *park Parque [...]* apod., proto je v textu uvedeno např. pouze *bitevní sál v Palacio dos Marquises de Fronteira* (30) či *v lisabonském Parque Eduardo VII* (26).

To je třeba odlišit od problematických spojení typu *monastère de Batalha* (89), které by mohly také být překlady portugalských názvů, ovšem zde jsou slova *monastère* či *cathédrale*

– jak vyplývá také z výčtu *les cathédrales de Coimbra, de Lisbonne, [...] (88)* míněna obecně, proto jsem tato spojení překládala jako *klášter v Batalhe (19)*, *u katedrál v Coimbře, Lisabonu, [...] (18)* apod.

V textu jsou i jména, která mají v češtině zavedený název (většinou názvy těch nejvýznamnějších staveb) – který jsem použila a zároveň při první zmínce uvedla i název původní – *Belémská věž (Torre de Belém) (21)*; ve francouzském textu je opět *tour de Belém (90)*.

Většina jiných než portugalských názvů již nepůsobí takové problémy – uplatní se domácí konvence: *National Gallery de Londres (95)* – *londýnská Národní galerie (27)*.

Je zřejmé, že v této oblasti došlo k podstatným lexikálním změnám, ať už kvůli přidání výrazu před vlastní jméno kvůli jeho upřesnění nebo při zpětném překladu francouzských pojmenování do portugalštiny či při doplnění celého portugalského názvu. Další lexikální a syntaktické změny jsou pak zapříčiněny především požadavkem prvního pádu před většinou portugalských vlastních jmen.

### 5.3 věcné chyby

V textu je pouze jedna věcná chyba – u vysvětlivky pojmu *chrisme (86)* je místo velkého řeckého písmena ró (R) uvedeno v závorce velké pí (II).

Téměř za věcnou chybu lze považovat přístavek u následující části věty: *Boytac, d'origine française [...] (90)*, kde je autor prezentován jako Francouz, přestože toto je pouze jedna z možností – ve skutečnosti není jeho původ dodnes známý, proto jsem také v překladu tento přístavek vynechala: *Diogo Boytac je autorem první manuelské stavby [...] (20)*.

Poněkud rušivě také působí věta *Dessinateur de talent, il se dédie principalement à la peinture (95)*. Slovo *dessinateur* zde může být interpretováno buď jako návrhář, což ale neodpovídá kontextu, nebo jako kreslíř, což si zase odporuje s tím, že se věnoval malbě, proto je v češtině na místě zobecnění: *Jako talentovaný výtvarník se věnoval především malbě (27)*.

### 5.4 další úpravy

Jako nepříliš vhodný se jeví nadpis u glosáře různých pojmů – *Quelques termes d'art (86)* – následující slovníček zdaleka neobsahuje pouze výrazy z oblasti umění, některé

architektonické pojmy sem lze ještě zařadit, ovšem výrazy jako *chicane* či *glacis* nadpisu neodpovídají, proto nadpis *Několik termínů z oblasti umění a architektury* (15).

Podobně jsem upravila nadpis jedné z podkapitol – *Les artistes contemporains* (95) – český překlad zní *Současné umění* (27), aby bylo dodrženo jednotné názvosloví kapitol (všechny předchozí podkapitoly nesou název nějakého období či odvětví umění).

## 5.5 zachování stylu

Otázka zachování stylu je poměrně komplexní – to, jak bude výsledný text překladu působit, ovlivňuje několik faktorů – především použitá syntax a slovní zásoba. Jak již bylo naznačeno, text je napsán v jazyce, který je odrazem reality vnímané jedním cizím prostředím a pojednává o dalším cizím prostředí, proto by bylo nesmyslné přebírat jeho formální podobu. Text je nutné přizpůsobit českému prostředí v tom smyslu, že je třeba najít domácí prostředky, které budou mít stejnou funkci jako originál, takové, které budou vytvářet jasný, kultivovaný a pokud možno něčím ozvláštněný styl (přestože samotný český jazyk v kombinaci s cizími reáliemi působí také nově, tedy zajímavě).

## 5.6 kapitola jako součást vyššího celku

Je nutné si uvědomit, že překladovou jednotkou se v některých případech stává celá kniha – vybraná kapitola je součástí vyššího celku, a tak některá fakta nejsou zrovna v této kapitole blíže upřesněna – např. *dictature salazariste* (95), protože jsou vysvětlena v předchozí kapitole věnované např. historii, a proto není vhodné vše, co není zcela zřejmé, při překladu kapitoly vysvětlovat. Např. výraz *pousada* (94) je specifikován v jiném oddíle knihy, nehledě na to, že by bylo obtížné slovo upřesnit vnitřní vysvětlivkou (výraz označuje státní zámky, paláce apod. přeměněné na luxusní hotely) a byla by nutná poznámka pod čarou, proto výraz není v překladu nijak vysvětlen, stejně jako v originále.

Název celé práce pak také zní *Portugalské umění a architektura*, kdežto samotný nadpis kapitoly v překladu je pochopitelně již pouze *Umění a architektura*.

## 6. Závěr

Výsledný text překladu může vzhledem ke svému teoretickému charakteru v českém prostředí plnit stejnou funkci jako v prostředí francouzském, čtenář získá všeobecný přehled o vývoji portugalského umění a architektury a jejich zvláštnostech.

Text je ve většině případů pro českého čtenáře více obohacující, než pro čtenáře francouzského, protože, jak již bylo řečeno, pojednává o oblasti více kulturně vzdálené. Ovšem místy tomu může být i naopak, jako v případě vysvětlivek obecně známých pojmů (myslím, že v českém vydání průvodce by bylo možné některé z vysvětlivek i vynechat).

Posuny, ke kterým při překladatelském procesu došlo, originál nijak výrazně nepozměňují, zároveň text zpřehledňují a zpřístupňují českému čtenáři. Variantní složka tedy pouze umožňuje českému čtenáři vnímat text podobně jako čtenář francouzský, invariant zůstává ve své podstatě zachován.

Populárně naučný styl textu, slohové postupy, spisovnost jazyka a současná slovní zásoba odpovídají originálu. Otázkou zůstává, do jaké míry je český překlad schopen čtenáře zaujmout.

## 7. Seznam použité literatury a internetových zdrojů

### 7.1 primární literatura

1. Brabis, D.; Bosquès, N. a kol. *Portugal, Madère et les Açores*. Paříž: Michelin, 2004. s. 86 – 97.

### 7.2 sekundární literatura a internetové zdroje

1. St. Louis, R.; Landon, R. *Portugal*. Lonely Planet, 2007. Přel. Cachová, E.; Kučera, J. *Portugalsko*. Praha: Svojtka & Co., s.r.o., 2008.
2. Tionová, Alena a kol.: *Francouzština pro pokročilé*. Praha: SPN, 1989. s. 283 – 321.
3. <http://books.google.fr/books?printsec=frontcover&id=LwL2YQkfZ-kC#v=onepage&q=&f=false>
4. <http://www.portugaltile.com/>
5. [www.google.com](http://www.google.com)
6. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

### 7.3 slovníky

1. Autorský kolektiv pracovníků Lingea s.r.o. *Francouzsko-český česko-francouzský velký slovník*. Brno: Lingea s.r.o., 2007.
2. Autorský kolektiv pracovníků Lingea s.r.o. *Slovník českých synonym a antonym*. Brno: Lingea s.r.o., 2007.
3. Bigotte Chorão, João. *Minidicionário Verbo-Hachette de Português – Francês/ Francês – Português*. Lisabon: Editorial Verbo, 2002.
4. Breslin, G.; Johnston, L.; Lakhani, I. a kol. *Collins Portuguese Dictionary*. HarperCollins Publishers, 2005.
5. Dvořáček, P. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2007.
6. Mejstřík, V. a kol. *Slovník spisovné češtiny*. Praha: Academia, 2007.
7. Neumann, J.; Hořejší, V. a kol. *Velký francouzsko český slovník*. Praha: Academia, 1992.
8. Rey-Debove, J.; Rey, A. a kol. *Le Petit Robert*. Paříž: Dictionnaires Le Robert - VUEF, 2002.
9. <http://slovník.seznam.cz/>
10. <http://www.slovník.cz/>
11. [http://tr.voila.fr/traduire-un-texte/portugais-anglais\\_pe.html](http://tr.voila.fr/traduire-un-texte/portugais-anglais_pe.html)

## **Příloha č. 1 – Text originálu**





## Quelques termes d'art

(Cadeiral : les mots en italique sont en portugais ou en espagnol)

**Abside** : extrémité arrondie d'une église, derrière le chœur.

*Ajimez* : baie géminée.

*Altar mor* : maître-autel.

**Arbre de Jessé** : représentation de la généalogie du Christ qui descendait de David, fils de Jessé.

**Arc en tiers-point** : arc brisé dans lequel s'inscrit un triangle équilatéral.

**Arc outrepassé** : arc en fer à cheval.

**Arc triomphal** : dans une église, arcade se trouvant à l'entrée du chœur.

**Arcature lombarde** : décoration en faible saillie, faite de petites arcades aveugles reliant des bandes verticales. Caractéristique de l'art roman.

*Artesonado* : plafond à marqueterie où des baguettes assemblées dessinent des caissons en étoile. Décor mauresque, né sous les Almohades.

**Atlante (ou télamon)** : statue masculine servant de support.

**Atrium** : dans la maison romaine c'était le patio.

*Azulejos* : carreaux de faïence vernissée (voir chapitre suivant).

*Cadeiral* : désigne l'ensemble des stalles.

**Campanile** : clocher isolé, souvent près d'une église.

*Castro* : du latin *castrum* : ville fortifiée d'époque romaine ou préromaine et aussi camp romain, destiné à retarder l'assaillant.

**Chicane** : passage en zigzag ménagé à travers un obstacle.

**Chrisme** : monogramme du Christ, formé des lettres grecques *khi* (X) et *rho* (II) majuscules, qui sont les deux premières lettres du mot Christos.

**Churrigueresque** : dans le style des Churriguera, famille d'architectes espagnols du 18<sup>e</sup> s. Désigne un décor baroque surchargé.

*Citânia* : terme désignant dans la péninsule Ibérique les ruines de forteresses romaines ou préromaines.

*Coro* : lieu réservé aux chanoines ou autres membres du clergé dans une église. Endroit où se trouvent les stalles.

**Dôme** : toit galbé, le plus souvent hémisphérique, surmontant la partie la plus haute d'un édifice.

*Empedrado* : pavage caractéristique des trottoirs et des ruelles portugaises, constitué de pierres de types et de couleurs différents afin de former un motif décoratif.

**Enfeu** : niche pratiquée dans le mur d'une église pour recevoir une tombe.

**Entablement** : couronnement horizontal d'une ordonnance d'architecture comprenant une corniche, une frise et une architrave.

**Gâble** : pignon décoratif très aigu.

**Gisant** : effigie funéraire couchée.

**Glacis** : talus d'un ouvrage fortifié en pente douce (où l'on glisse comme sur de la glace).



M. Chaput/MICHELIN

**Grotesque** : de *grotta* (grotte en italien) : nom donné aux ornements fantastiques utilisés pendant la Renaissance, inspirés des monuments antiques italiens.

**Hypocauste** : chauffage souterrain dans les maisons romaines.

**Impluvium** : dans l'atrium d'une maison romaine, bassin pour recueillir la pluie.

**Jalousie** : dispositif de fermeture de fenêtre composé de lamelles mobiles.

*Judiaria* : ancien quartier juif.

**Lanterneau** : construction basse à la périphérie d'un dôme, destinée à assurer un éclairage latéral.

**Lavabo** : dans un cloître, fontaine destinée aux ablutions des moines.

*Levada* : canal d'irrigation coulant entre des remblais, ou levées.

**Modillon** : petite console soutenant une corniche.

**Moucharabieh** : grillage en bois tourné placé devant une fenêtre.

*Mouraria* : ancien quartier maure.

**Mozarabe** : se dit de l'art des chrétiens vivant sous la domination musulmane après l'invasion de 711.

**Mudéjar** : se dit de l'art des musulmans restés sous le joug chrétien après la Reconquête et caractérise les œuvres (13<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> s.) où interviennent des réminiscences mauresques.

**Ostensoir** : *custodia* : pièce d'orfèvrerie composée d'une lunule en cristal entourée de rayons servant à exposer l'hostie consacrée.

*Padrão* : monument commémoratif élevé par les Portugais sur les terres qu'ils découvraient.

**Péristyle** : colonnes disposées autour ou en façade d'un monument.

**Plateresque** : style né en Espagne au 16<sup>e</sup> s., caractérisé par un décor finement ciselé rappelant le travail des orfèvres d'où son nom venant de *plata* : argent.

**Prédelle** : partie inférieure d'un retable.

*Púlpito* : chaire.

**Remplage** : réseau léger de pierre découpée garnissant tout ou partie d'une baie, d'une rose ou la partie haute d'une fenêtre.

**Retable** : architecture de marbre, de pierre ou de bois qui compose la décoration de la partie postérieure d'un autel.

**Rinceaux** : ornements de sculpture ou de peinture empruntés au règne végétal et formant souvent une frise.

**Rococo** : style qui succéda à la fin du 18<sup>e</sup> s. au style baroque. Comme celui-ci, il se caractérise par le goût des ornements avec plus de joliesse mièvre.

**Salomonique** : nom donné aux colonnes torsées décorées d'un réseau végétal.

*Sé* : du latin *sedes* qui signifie siège. Désigne le siège épiscopal, donc la cathédrale.

**Sphère armillaire** : globe formé de cercles symbolisant la course des astres. Elle est très représentée dans l'art manuelin et fut l'emblème du roi Manuel.

**Stuc** : matière que l'on peut mouler, composée principalement de plâtre.

*Talha dourada* : boiseries sculptées et dorées, caractéristiques de l'art baroque portugais.

**Triptyque** : ouvrage de peinture ou de sculpture composé de trois panneaux articulés pouvant se refermer.



# L'art et l'architecture

*L'inspiration maritime et exotique de l'art manuelin, l'exhubérance baroque de la « talha tourada », l'art décoratif toujours renouvelé et réinventé de l'azulejo, la créativité de l'art populaire... une sensibilité artistique originale, visible dans bien d'autres domaines, semble s'exercer au Portugal. Elle se perpétue aujourd'hui notamment chez les plasticiens ou dans l'architecture moderne. Le riche patrimoine architectural du pays reste par ailleurs encore méconnu.*

## De la préhistoire au Haut Moyen Âge

Quelques sites préhistoriques (gravures rupestres de la vallée du Côa, mégalithes autour d'Évora) ou protohistoriques comme celui de Briteiros datant de l'âge du fer, quelques ruines romaines à Conímbriga, à Tróia, à Évora retiennent l'attention d'archéologie. De petites églises préromanes rappellent les différentes influences qui se sont succédées dans la péninsule Ibérique, venant du Nord ou de l'Est : wisigothique (São Pedro de Balsemão près de Lamego, Santo Amaro à Beja), mozarabe (São Pedro de Lourosa à Oliveira do Hospital), byzantine (São Frutuoso près de Braga). Mais c'est au 11<sup>e</sup> s., avec l'accession du pays à l'indépendance, que l'art portugais acquiert ses caractères propres.

## Le Moyen Âge (11<sup>e</sup>-15<sup>e</sup> s.)

### L'art roman

**Entre France et Galice** – Il n'a pénétré que tardivement au Portugal (11<sup>e</sup> s.), importé de France par des chevaliers bourguignons et des moines de Cluny et de Moissac ; aussi a-t-il gardé dans son ensemble les traits du roman français. Cependant, le rayonnement de St-Jacques-de-Compostelle lui a donné dans le Nord du pays, où il est le mieux représenté, un style plutôt galicien encore accentué par l'emploi du granit. De ce fait, les édifices ont un aspect massif et fruste : les chapiteaux montrent la résistance que ce matériau offre au ciseau du sculpteur.

**Des cathédrales aux allures de forteresse** – Les cathédrales, souvent édifiées par des architectes français, de préférence sur une éminence au centre de la cité, ont été construites en même temps que les châteaux forts pour soutenir l'action entreprise contre les musulmans, d'où leur allure de forteresse si visible dans les cathédrales de Coimbra, de Lisbonne, d'Évora, de Porto et de Braga. Les églises de campagne, plus tardives, présentent des portails parfois richement sculptés. L'intérieur, où apparaît souvent l'arc brisé et même la voûte d'arêtes, a été transformé par des adjonctions manuelines ou baroques.

### L'art gothique

**Les grands monastères** – Alors que le style roman s'était épanoui dans le Nord du pays avec la construction de cathédrales et de chapelles, l'art gothique s'est développé à la fin du 13<sup>e</sup> s. dans les régions calcaires de Coimbra et de Lisbonne avec l'éclosion de grands monastères. Les églises, qui sont à trois nefs avec abside et absidioles polygonales, conservent encore les proportions et la sobriété de l'art roman. Le monastère d'Alcobaça, reflet de l'ancienne abbaye de Clairvaux en



Le pont Vasco-de-Gama vu du Parc des Nations (Lisbonne).

France, a servi de modèle pour les cloîtres cisterciens (14<sup>e</sup> s.) des cathédrales de Coimbra, de Lisbonne et d'Évora. Le gothique flamboyant, qui fut de brève durée, a trouvé sa meilleure expression dans le monastère de Batalha, bien que celui-ci ait été achevé à l'époque manuéline.

**Les tombeaux sculptés** – La sculpture gothique s'est développée au 14<sup>e</sup> s. dans l'art tumulaire (ou tombal), négligeant la décoration des tympans et des portails ; les chapiteaux et les corniches n'ont guère reçu que des décors géométriques ou végétaux, à l'exception de quelques animaux stylisés ou de rares sujets humains (chapiteaux du monastère de Celas, à Coimbra).

L'art tumulaire s'est épanoui à partir de trois foyers : Lisbonne, Évora et surtout Coimbra dont l'influence, sous la direction de **maître Pero**, s'étendit sur le Nord du Portugal, en particulier à Porto, Lamego, Oliveira do Hospital et São João de Tarouca, malgré les difficultés d'emploi du granit. Les plus beaux tombeaux, ceux d'Inés de Castro et de Pierre I<sup>er</sup> au monastère d'Alcobaça, ont été sculptés dans le calcaire. Le rayonnement de Coimbra persista au 15<sup>e</sup> s., avec **João Afonso** et **Diogo Pires le Vieux** ; un second centre se créa à Batalha sous l'inspiration du **maître Huguet** (tombeaux de Jean I<sup>er</sup> et de Philippa de Lancastre).

La statuaire, influencée par l'art français, en particulier à Braga, est caractérisée par la finesse des détails, le réalisme des têtes et la douceur de l'expression.

### L'architecture militaire

Pour lutter contre les musulmans, puis contre les Espagnols, les Portugais édifièrent de nombreux châteaux forts qui constituent un des éléments marquants du paysage. Les premiers jalonnent les étapes successives de la Reconquête, les seconds, édifiés du 13<sup>e</sup> au 17<sup>e</sup> s., gardent les voies de passage les plus fréquentées. La plupart, bâtis au Moyen Âge, ont un air de famille avec leur double enceinte entourant le donjon (*torre de menagem*), carré, massif, couronné de merlons pyramidaux où l'on reconnaît un ultime rappel de l'influence musulmane.

## La période manuéline

Le style manuélin marque, au Portugal, la transition du gothique à la Renaissance. Son nom, qui lui a été donné au 19<sup>e</sup> s., rappelle que ce style s'est épanoui sous le règne de **Manuel I<sup>er</sup>**. Il est en dépit de sa brièveté (1490-1520), mais en raison de son indéniable originalité, d'une importance capitale dans l'histoire de l'art portugais. Il reflète tout naturellement la passion de la mer et des territoires lointains récemment découverts qui anime alors le pays, et il manifeste la puissance naissante et la richesse qui s'installent sur les bords du Tage.

**Une architecture tournée vers le large** – Les églises demeurent gothiques par leur plan, la hauteur de leurs piliers et le réseau de leurs nervures ; mais la nouveauté et le mouvement apparaissent dans les piliers qui se tordent en spirale. Les arcs triomphaux accueillent des moulures représentant des câbles marins. Les voûtes, d'abord sur simples croisées d'ogives, reçoivent de grosses nervures en relief, rondes ou quadrangulaires, dont le dessin se transforme en étoile à quatre pointes ; des cordages décoratifs y apparaissent, faisant quelquefois des nœuds ; la forme des voûtes évolue, elles s'aplatissent, reposent sur des arcs segmentés, les collatéraux s'élèvent, donnant naissance à d'authentiques églises-halles.





**La sculpture** – C'est dans le domaine de la décoration que le style manuelin prend tout son caractère. Les fenêtres, les portes, les rosaces, les balustrades se couvrent alors de rameaux de laurier, de capsules de pavot, de roses, d'épis de maïs, de glands, de feuilles de chêne, de grappes d'ombelles, d'artichauts, de chardons, de perles, d'écailles, de cordages, d'ancres, de globes terrestres, de sphères armillaires et enfin de la croix du Christ qui régnait sur ces ensembles décoratifs.

**Les artistes** – **Boytaç**, d'origine française, est l'auteur du premier édifice manuelin, l'église de Jésus à Setúbal, et de la cathédrale de Guarda ; il a participé à la construction du monastère des Jerónimos (Hiéronymites) à Belém, ainsi qu'à celle de l'église du monastère de Santa Cruz à Coimbra et du monastère de Batalha. Son art évolue dans le sens de la complication : les colonnes torsadées dont il est le spécialiste se recouvrent de feuilles de laurier et d'écailles et sont entrecoupées d'anneaux. Ses portails, élément majeur de l'art manuelin, s'inscrivent dans une composition rectangulaire que bordent des colonnes torsées surmontées de pinacles en spirale ; au centre de la composition ou au-dessus d'elle sont disposés les emblèmes manuelins : écusson, croix de l'ordre du Christ, sphère armillaire.

**Mateus Fernandes** donne à Batalha une tournure manueline. Son art est nettement influencé par l'élégance du style gothique flamboyant. Le décor, surtout composé de thèmes végétaux, géométriques ou calligraphiques qui se répètent à l'infini, prime sur le volume. Le portail des Chapelles inachevées de Batalha frappe par sa richesse décorative.

Auteur de l'exubérante fenêtre de Tomar, **Diogo de Arruda** est l'artiste le plus original du style manuelin. Chez lui, les thèmes nautiques sont devenus une véritable obsession. Concepteur de la tour de Belém à Lisbonne, **Francisco de Arruda** rejette les excès décoratifs de son frère, préférant la sobriété de l'art gothique, qu'il agrémentait de motifs mauresques.

Les frères Arruda furent également les « maîtres d'œuvre de l'Alentejo », où ils surent colorer l'art manuelin d'éléments d'art musulman, donnant ainsi un style original : la plupart des résidences seigneuriales et des châteaux de cette région ainsi que les palais royaux de Sintra et de Lisbonne sont marqués par ce style « luso-mauresque », caractérisé par l'arc outrepassé, aux moulures très fines, des portes et des fenêtres.

Parallèlement à l'épanouissement de l'art manuelin, la sculpture portugaise subit à la fin du 15<sup>e</sup> s. l'influence flamande sous l'impulsion d'**Olivier de Gand** et de **Jean d'Ypres** (leur chef-d'œuvre est le retable en bois de l'ancienne cathédrale de Coimbra). Puis **Diogo Pires le Jeune** reprend les thèmes manuelins : la cuve baptismale du monastère de Leça do Balio (1515) en est le meilleur exemple.

Au début du 16<sup>e</sup> s., plusieurs maîtres, venus de Galice et de Biscaye, exercent leur art dans le Nord du Portugal ; ils participent à la construction des églises de Caminha, de Braga, de Vila do Conde et de Viana do Castelo. Leur art tient du gothique flamboyant et du plateresque espagnol. À partir de 1517, deux artistes biscaïens, **João** et **Diogo de Castilho**, travaillent successivement à Lisbonne, Tomar et Coimbra ; leur art proche du plateresque s'intègre au style manuelin comme on peut le voir dans le monastère des Jerónimos.

**Les arts mineurs** – Le goût manuelin se traduit dans les arts mineurs par une exubérance des motifs de décoration, souvent inspirés de l'Orient. L'orfèvrerie religieuse, particulièrement fastueuse aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> s., se ressent de l'exotisme oriental. La faïence subit l'influence de la porcelaine chinoise ; le mobilier adopte des procédés de décoration venus d'Orient : emploi de laques (Chine) ou de marqueterie de nacre et d'ivoire.



## La peinture de 1450 à 1550

En se dégageant des influences étrangères, les peintres portugais traduisent à leur manière, mais plus tardivement que les architectes et les sculpteurs, la prodigieuse ascension politique du pays.

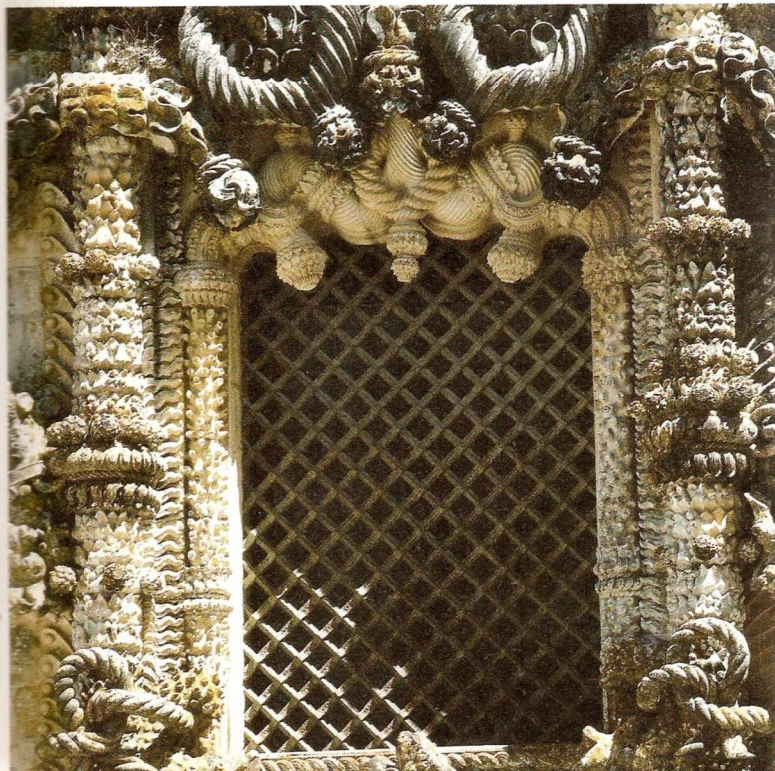
**Les primitifs (1450-1505)** – Les premiers peintres subissent l'influence de l'art flamand dont la pénétration au Portugal est favorisée par l'existence de relations commerciales étroites entre Lisbonne et les Pays-Bas. Seul **Nuno Gonçalves**, auteur du célèbre polyptyque de l'Adoration de saint Vincent (au musée d'Art ancien à Lisbonne), a su faire preuve d'originalité ; son tableau évoque, par sa composition, l'art de la tapisserie ; malheureusement, on ne lui connaît guère d'autres œuvres, à l'exception des cartons et tapisseries représentant la prise d'Asilah et de Tanger qui se trouvent dans le trésor de l'église de Pastrana près de Guadalajara en Espagne. Deux copies de ces tapisseries ornent une salle du palais des ducs à Guimarães. Une floraison de « maîtres » anonymes dont le « **Maitre de Sardoal** » ont laissé de nombreuses œuvres bien représentées dans les musées du pays sous le nom de « primitifs portugais ».

Parmi les peintres flamands venus s'installer au Portugal, **Francisco Henriques** et **Frei Carlos** se distinguent par leurs compositions amples et la richesse chromatique.

**Les peintres manuélins (1505-1550)** – Ils créent une véritable école portugaise de peinture caractérisée par la finesse du dessin, la beauté et la vérité des couleurs, la composition réaliste des arrière-plans, la dimension en grandeur nature des personnages, le naturalisme expressif des visages cependant tempéré d'idéalisme.

Les principaux artistes ont travaillé à Viseu ou à Lisbonne. L'école de Viseu est dirigée par **Vasco Fernandes**, dit « **Grão Vasco** » (Vasco le Grand) ; les premières œuvres de cet artiste (retable de Lamego) révèlent l'influence de la peinture flamande ; son art devient ensuite plus original par son réalisme, la richesse de sa palette, le sens dramatique de la composition (tableaux de la cathédrale de Viseu aujourd'hui au musée Grão Vasco). **Gaspar Vaz** pratique une peinture plus raffinée (tableaux de l'église São João de Tarouca), et, bien que formé à l'école de Lisbonne, réalise ses meilleures toiles dans la région de Viseu. Les deux maîtres ont probablement collaboré au polyptyque de la cathédrale de Viseu.

*La célèbre fenêtre manuélina du couvent du Christ (Tomar).*



A.J. Cassagne/MICHELIN



L'école de Lisbonne voit se développer, autour de **Jorge Afonso**, peintre officiel du roi Manuel, l'art de plusieurs peintres de talent :

- **Cristóvão de Figueiredo** dont la technique évoque l'impressionnisme (utilisation de la tache à la place du trait) et qui utilise les noirs et les gris pour représenter les portraits ; son style fut imité par plusieurs artistes (Maitre de Santa Auta : retable de l'église primitive de la Madre de Deus à Lisbonne) ;

- **García Fernandes**, parfois archaïsant, affecte dans ses portraits une certaine préciosité ;

- **Gregório Lopes**, plus dur dans le dessin et le modelé, est le peintre de la vie de cour ; il excelle dans les arrière-plans qui évoquent toujours de façon précise un paysage ou une scène de la vie portugaise (retables de l'église São João Baptista à Tomar) ; son influence est visible chez le Maître d'Abrantes, au style cependant déjà baroque.



« L'Annonciation », par Frei Carlos.

## La Renaissance

La Renaissance conserve au Portugal ses traits essentiels, venus d'Italie et de France. Elle s'épanouit dans la sculpture, à partir de Coimbra, sous l'impulsion d'artistes français.

Dans son style resté fidèle aux principes de la Renaissance italienne, **Nicolas Chanterene** se charge de la décoration du portail Nord du couvent des Jerónimos à Belém avant de devenir le principal sculpteur de l'école de Coimbra, où il réalise son chef-d'œuvre, la chaire de l'église de Santa Cruz. **Jean de Rouen** excelle dans l'art des retables et des bas-reliefs. **Philippe Houdart** succède, à partir de 1530, à Chanterene comme grand maître de la statuaire de Coimbra ; on reconnaît ses sculptures à leur réalisme.

L'architecture connaît un essor plus tardif, sous la direction d'architectes portugais. **Miguel de Arruda** introduit à Batalha une note de classicisme à partir de 1533. **Diogo de Torralva** achève le couvent du Christ à Tomar. **Afonso Álvares** assure la transition avec l'art classique en faisant prendre aux édifices un aspect monumental et sobre.

## L'art classique

La période classique voit le succès du style jésuite avec **Philippe Terzi**, architecte italien venu au Portugal en 1576, et **Baltazar Álvares** (1550-1624) ; les églises adoptent un plan rectangulaire, sans transept ni chevet. La peinture protobaroque portugaise, peu connue jusqu'à une date récente, a néanmoins produit de grands artistes. Le maître incontestable de la nature morte est **Baltazar Gomes Figueira** (1604-1674). Ses œuvres ont été souvent attribuées aux peintures plus naïves mais débordantes de vie de sa fille, **Josefa de Ayala**, appelée Josefa de Óbidos. **Domingos Vieira** (1600-1678) est considéré comme le plus grand peintre portugais du 17<sup>e</sup> s. Tout comme **André Reinoso** (1610-1641), il a surtout peint des motifs religieux. **Diogo Pereira** (mort en 1658) s'est distingué dans les scènes mythologiques et romantiques, figurant des paysages et des incendies.

Le goût pour les compositions classiques apparaît également dans l'orfèvrerie. Le 17<sup>e</sup> s. est par ailleurs la grande époque du mobilier indo-portugais dont le secrétaire à incrustations de bois précieux et d'ivoire est l'exemple le plus courant.



## L'art baroque (fin 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> s.)

Le style baroque doit son nom au mot portugais *barroco* qui désigne une perle irrégulière. Il correspond, dans le domaine de l'art, à l'esprit de la Contre-Réforme qui, au 16<sup>e</sup> et au 17<sup>e</sup> s., pour combattre les hérésies, opposa à l'austérité protestante les séductions d'un art savant et populaire au service de la foi catholique.

**Une architecture flamboyante** - Opposé aux dispositions symétriques de l'art classique, le baroque manifeste un sens du mouvement, du volume et de la profondeur, une prédilection pour les lignes courbes et une recherche de la grandeur.

Au 17<sup>e</sup> s., l'architecture, à peine libérée de l'influence espagnole imposée par Philippe II, prend un aspect austère et simple sous la direction de **João Nunes Tinoco** et **João Turiano**. Mais dès la fin du siècle, les façades s'animent de festons, de figures d'anges et de jeux de courbes, en particulier à Braga ; **João Antunes** prône l'adoption du plan octogonal pour les édifices religieux (église de Santa Engrácia à Lisbonne). Au 18<sup>e</sup> s., le roi Jean V fait appel à des artistes étrangers : l'Allemand **Friedrich Ludwig** et le Hongrois **Mardel**, formés à l'école italienne, importent un art sobre et monumental dont le plus beau chef-d'œuvre est le monastère de Mafra.

Le véritable baroque portugais se développe dans le Nord du pays, tant dans les églises que dans les constructions civiles ; l'esthétique des façades est soulignée par le contraste des murs blancs, crépis à la chaux, avec les pilastres et les corniches de granit qui les entourent. À Porto, **Nicolau Nasoni**, d'origine italienne, orne les façades de motifs floraux, de palmes et de draperies. À Braga, l'architecture évolue vers le rococo (palais du Raio, église Santa Maria Madalena à Falperra).

**La décoration** - Les azulejos et la *talha dourada* connaissent alors une grande faveur. Cette dernière expression désigne les bois dorés qui ornent l'intérieur des églises et, à partir de 1650, le retable du maître-autel ; celui-ci est alors en bois sculpté, puis doré. Au 17<sup>e</sup> s., le retable ressemble à un portail : de chaque côté de l'autel, que surmonte un trône à plusieurs degrés, se dressent des colonnes torsées ; des motifs décoratifs (pampres, grappes, oiseaux, angelots, etc.) en haut relief se multiplient. Au 18<sup>e</sup> s., le retable prend souvent des proportions démesurées et envahit le plafond et les murs du chœur. Son ordonnance se modifie : des entablements à fronton brisé coiffent les colonnes accompagnées d'atlantes ou de statues. Il est surmonté d'un baldaquin.

**La statuaire** - En bois généralement, les statues se disséminent dans la multitude des retables qui ornent les églises. Au 18<sup>e</sup> s., la statuaire est en grande partie tributaire des écoles étrangères : à Mafra, l'Italien **Giusti** forme de nombreux sculpteurs portugais dont **Machado de Castro** ; à Braga, Coimbra et Porto, **La-prade** représente l'école française. Cependant à Arouca, le Portugais **Jacinto Vieira** donne à ses œuvres un style très personnel et très vivant.

Venu d'Italie du Sud, le goût pour les crèches (*presépios*) baroques se développe. Au Portugal, elles sont de caractère plus populaire (leur composition s'inspire des pèlerinages traditionnels), mais ne manquent pas de valeur artistique ; les figurines, en terre cuite, sont souvent l'œuvre de **Machado de Castro**, **Manuel Teixeira** ou **António Ferreira**.

Détail de l'« Arbre de Jessé »  
(église de São Francisco à Porto).



H. Champollion/MICHELIN



Le talent des sculpteurs baroques se manifeste également dans les innombrables fontaines qui parsèment le Portugal et plus particulièrement la région du Minho. Le monumental escalier de Bom Jesus, près de Braga, est en fait constitué par une succession de fontaines de style rococo.

**La peinture** – Elle est représentée par Vieira Lusitano (1699-1783) et surtout Domingos António de Sequeira (1768-1837), portraitiste et dessinateur remarquable.

## De la fin du 18<sup>e</sup> s. au 19<sup>e</sup> s.

**L'architecture** – La seconde moitié du 18<sup>e</sup> s. voit le retour aux formes classiques avec les œuvres de **Mateus Vicente** (1747-1786) à Queluz, **Carlos da Cruz Amarante**, et des architectes lisboètes dont **Eugénio dos Santos** qui crée le style « pombalin ». À la fin du 19<sup>e</sup> s., le courant romantique affectionne les styles « néo » ; le néomanuélin, évocation de la période prestigieuse des Grandes Découvertes, triomphe avec le château de Pena à Sintra, le palace-hôtel de Buçaco et la gare du Rossio à Lisbonne. À la même époque, les façades des maisons se couvrent d'azulejos.

**La sculpture** – **Soares dos Reis** (1847-1889) tente de traduire la *saudade* (nostalgie) portugaise ; **Teixeira Lopes** (1866-1918), son élève, dévoile une technique élégante, en particulier pour les bustes d'enfants.

**La peinture** – Les peintres portugais découvrent le naturalisme de Barbizon : **Silva Porto** (1850-1893) et **Marques de Oliveira** (1853-1927) appartiennent au mouvement naturaliste tandis que **José Malhoa** (1855-1933), peintre des fêtes populaires, et **Henrique Pousão** (1859-1884) se rapprochent de l'impressionnisme ; **Sousa Pinto** (1856-1939) excelle dans les pastels ; enfin **Columbano Bordalo Pinheiro** (1857-1929), frère du célèbre céramiste, est réputé pour ses portraits et ses natures mortes.

## Les 20<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> s.

### Une architecture moderne et novatrice

L'Art nouveau a un certain succès à Lisbonne, Coimbra et Leiria. Le style Art déco voit l'une de ses plus belles réalisations dans la Casa Serralves à Porto. Dans les années 1930, l'architecte **Raul Lino** réalise la Casa dos Patudos à Alpiarça.

Les années 1950 marquent un tournant avec la construction de logements sociaux et de bâtiments comme le musée Gulbenkian. L'école de Porto se signale par son modernisme, son inventivité, son élégance et son attention portée au patrimoine historique. De son fondateur, **Fernando Távora** (né en 1923), citons les deux récents travaux d'aménagement : celui du couvent à Refóios do Lima et du couvent de Oliveira de Guimarães, converti en pousada. La transformation en pousada d'un autre couvent, celui de Santa Maria do Bouro, a été conçue par **Eduardo Souto Moura** (né en 1953), architecte lui aussi lié à cette école. **Álvaro Siza** (né en 1933), le plus renommé des architectes portugais, est responsable d'importantes réalisations, comme le musée d'Art contemporain de Porto, le pavillon du Portugal de l'Exposition universelle de 1998 et la réhabilitation du quartier du Chiado, à Lisbonne, en partie détruit par l'incendie de 1988. L'école de Lisbonne est plus controversée. Parmi ses architectes, citons **Tomás Taveira**, qui a conçu les tours postmodernes des Amoreiras dans la capitale, principal événement architectural des années 1980, Egas José Vieira ou Manuel Graça Dias.

### La sculpture

**Francisco Franco** (1885-1955) fut le représentant de la sculpture officielle, celle des monuments commémoratifs très appréciés sous Salazar. Plus récemment, **João Cutileiro** s'est fait connaître par l'originalité de ses statues (le roi Sébastien à Lagos, Camões à Cascais, monument célébrant la révolution des Œillets dans le parc Eduardo VII à Lisbonne), tandis que les artistes contemporains **José Pedro Croft**, **Rui Sanches** et **Rui Chafes** se définissent comme des sculpteurs plus conceptuels (installations). **Croft** (né en 1957), qui a d'abord commencé à travailler la pierre puis le bronze, détourne aujourd'hui les objets quotidiens de leurs fonctions d'origine. Le bois et les agglomérés sont à la base des créations de **Sanches** (né en 1954), dont le travail questionne la perception du corps humain. **Rui Chafes** (né en 1965), fait un travail de sculpture violent et exalté. L'œuvre de **Pedro Cabrita Reis** (né en 1956) a évolué du dessin et de la peinture à la sculpture et l'installation. Ses réalisations sont marquées par l'affirmation du monumental. Il représente le Portugal à la Biennale de Venise de 2003.



P. Martins/MICHEL III

Piliers palmés et jeux de prismes pour la Gare d'Orient à Lisbonne

### La peinture de la première moitié du 20<sup>e</sup> s.

La peinture portugaise du début du 20<sup>e</sup> s. s'était en partie figée dans le naturalisme ; seuls quelques artistes suivirent l'évolution générale de la peinture ; à Paris, **Amadeo de Souza Cardoso** (1887-1918), ami de Modigliani, assimila les leçons de Cézanne. En constante recherche, il sera influencé par les mouvements artistiques de l'époque, du cubisme au dadaïsme, en passant par le futurisme, l'abstraction et l'expressionnisme. Avec une peinture haute en couleur, Amadeo de Souza est une figure très importante de l'art moderne portugais. Quant à son ami **Santa Rita** (1889-1918), mort prématurément, il apportera une contribution importante au mouvement futuriste portugais. Figure majeure de la scène artistique et intellectuelle portugaise, **José de Almada Negreiros** (1893-1970), fut le principal protagoniste du mouvement futuriste. Il marque aussi la naissance du modernisme au Portugal avec l'article *Manifesto anti-Dantas*, une réponse au critique Julio Dantas qui avait attaqué la toute récente revue *Orpheu*, crée par Almada Negreiros et Fernando Pessoa, entre autres. Dessinateur de talent, il se dédie principalement à la peinture. Entre 1943 et 1949, il réalisa les grandes fresques des gares maritimes de Alcântara et de Rocha do Conde de Óbidos, à Lisbonne.

### Les artistes contemporains

Plusieurs artistes portugais partent vivre ou étudier à l'étranger pendant la dictature salazariste. Proche de l'école de Paris, ville où elle résida à partir de 1928, **Maria Helena Vieira da Silva** (1908-1992), épouse du peintre hongrois Arpad Szenes, recrée un espace imaginaire et on retrouve parfois dans ses compositions la juxtaposition et les tons des azulejos, tout comme chez **Manuel Cargaleiro**, connu surtout pour son travail de céramiste.

**Júlio Pomar** (né en 1926), installé en France depuis 1963, est un artiste polyvalent aussi bien dans les thèmes – protestation politique, tauromachie, nature morte, portrait, œuvre érotique – que dans les techniques – peinture, gravure, dessin, sculpture, « assemblages », azulejo, tapisserie.

**Paula Rego** (née en 1935) vit et travaille à Londres. Avec une peinture principalement figurative et narrative, « ses tableaux commencent par une histoire, un événement, un titre ». Influencé par le Pop Art, Rego introduit le collage dans son travail, technique qu'elle utilise jusqu'aux années 1980. En 1990, elle devient la première « artiste associée » à la National Gallery de Londres, où elle conçoit une série d'œuvres directement liées à cette collection.

Citons aussi **Lourdes Castro** (peintre), **José de Guimarães** (peintre et sculpteur), **Alberto Carneiro** (installations), **Graça Morais** (né en 1948), **Pedro Calapez** (abstraction et formes volumétriques), **Pedro Casqueiro** (abstraction), **Álvaro Lapa** et **Julião Sarmento** (né en 1948). Sarmento, créateur multifacettes, est le premier artiste portugais invité à présenter son travail à la « Documenta » de Kassel, en Allemagne. Son parcours cohérent avec la réalité artistique internationale fait de lui une référence pour les plus jeunes artistes. En plus de la peinture, Sarmento utilise aussi la photographie et l'illustration.

Au début des années 1980, un groupe d'artistes organise le Grupo Homeostético, dont fait partie **Pedro Portugal**, mais aussi Xana, Manuel Vieira, Ivo et Fernando Brito et **Pedro Proença**. Ce groupe, présenté par un manifeste, organise des expositions et des initiatives collectives.

Parmi les artistes plus jeunes, citons Francisco Tropea, Rui Toscano, Rui Moreira, Rui Patalho (né au Mozambique) et João Onofre qui utilise principalement la vidéo.

### L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1998

Plusieurs réalisations architecturales (pavillons) ont vu le jour sur le site de l'Exposition universelle de Lisbonne en 1998. L'Exposition a également engendré une opération d'urbanisme de vaste envergure : nouveau réseau de transport (gare d'Orient, pont Vasco de Gama), transformation de tout le quartier d'Olivais au Nord-Est de la ville, réhabilitation des berges du fleuve.

Voir Lisbonne p. 221.



# Les azulejos

*Toujours très utilisés en décoration, les panneaux d'azulejos, dont l'origine remonte au 15<sup>e</sup> s., constituent une sorte de peinture-tapisserie sur carreaux de faïence vernissée. L'azulejo fait partie du domaine architectural portugais et a été une des composantes des différents styles qui se sont succédé au fil des siècles.*



Bien qu'en majorité bleu et blanc, le nom de ces carreaux ne viendrait pas de *azul* (bleu en portugais) mais plutôt de l'arabe *al zulaycha*, qui désigne un morceau de terre cuite et lisse.

## Les origines

Les premiers azulejos venaient d'Espagne, plus précisément d'Andalousie, où ils décoraient les alcazars et autres palais. Ils furent introduits au Portugal par le roi Manuel I<sup>er</sup> qui, revenu ébloui par l'Alhambra de Grenade, fit décorer son palais de Sintra de ces riches carreaux. À l'époque, les azulejos étaient des **alicatados**, morceaux de faïence monochromes découpés et assemblés pour dessiner des motifs géométriques. Ce procédé fut remplacé par celui de la **corda seca** : un fin cordon fait d'huile et de manganèse qui permettait d'isoler les différents émaux et qui noirissait à la cuisson, dessinant les contours des différents motifs. Un autre principe d'isolation consistait à dessiner des arêtes – **aresta** – avec la terre même du carreau. À partir du 16<sup>e</sup> s., l'Italien Francesco Nicoloso introduit la technique italienne de la **majolique** dont le principe est de recouvrir la terre cuite d'une couche d'émail blanc sur laquelle se fixent les pigments. Les azulejos deviennent un support comme les autres, un format « standard » est adopté établissant à 14 cm les côtés du carreau, et les Portugais ouvrent des ateliers à Lisbonne.

## Style Renaissance et maniériste

Vers le milieu du 16<sup>e</sup> s., l'influence flamande supplante les modèles espagnols avec des panneaux plus complexes utilisant des motifs comme la pointe de diamant (transept de São Roque à Lisbonne). Les azulejos sont alors très demandés pour la décoration des pavillons d'été et des jardins. Les plus beaux exemples sont ceux de la Quinta de Bacalhoa réalisés en 1565. De la même époque date le panneau de Nossa Senhora da Vida (au musée de l'Azulejo à Lisbonne).

## Le 17<sup>e</sup> s.

Sous la domination espagnole, le Portugal entre dans une période d'austérité. Pour décorer sans trop de frais les murs des églises, on utilise de simples carreaux monochromes que l'on dispose de façon géométrique. Un très bel exemple en est donné par l'église de Marvila à Santarém. Ces compositions vont évoluer jusqu'à donner le style *tapete* (tapis) évoquant les tentures orientales par leurs motifs géométriques ou floraux se reproduisant à partir des modules de 4, 16 ou 36 carreaux. Ces grands panneaux polychromes couvrant les parois des églises sont produits à grande échelle dans des ateliers. La restauration des Portugais sur le trône est suivie d'un essor créatif. On revient aux panneaux figuratifs décrivant des scènes mythologiques ou des « *singeries* » caricaturant les scènes de mœurs contemporaines. Les jaunes et bleus traditionnels sont relevés par le vert du cuivre et le violet du manganèse (très beaux exemples au palais des marquis de Fronteira à Lisbonne). Cette polychromie laisse peu à peu la place au bleu de cobalt sur fond d'émail blanc (salle des Batailles dans le palais des marquis de Fronteira). Parallèlement on assiste à une grande diffusion des carreaux à motif isolé reproduisant un animal, une fleur, une allégorie, qui s'inspirent des modèles hollandais. Ces carreaux sont utilisés pour décorer les cuisines ou les corridors.



M. Gurfinkel/MICHELIN

Panneau (1670) du musée de l'Azulejo à Lisbonne.

### Le 18<sup>e</sup> s.

Au 18<sup>e</sup> s., les azulejos seront presque exclusivement bleu et blanc ; cette mode vient des porcelaines chinoises mises au goût du jour par les Grandes Découvertes. Les azulejos sont décorés par de vrais artistes, des maîtres, dont les principaux noms sont **António Pereira**, Manuel dos Santos et surtout **António de Oliveira Bernardes** et son fils **Policarpo**. Parmi leurs œuvres, citons : la chapelle de Remédios à Peniche, l'église de São Lourenço à Almancil et le fort São Filipe à Setúbal. La période du règne de Jean V (1706-1750) se caractérise par sa magnificence. L'or du Brésil permet des folies architecturales. Le goût est à l'extériorisation, à la théâtralité, et cela se manifeste tout particulièrement dans les azulejos. Les pan-

neaux, de véritables tableaux représentant des personnages sur fond de paysages raffinés, sont entourés de bordures où s'entremêlent lambrequins, franges, anges voltigeurs, pilastres. C'est la pleine expression du **style baroque**. **Bartolomeu Antunes** et **Nicolau de Freitas** sont les grands noms de cette époque. Les azulejos se multiplient sur le continent, à Madère, aux Açores et au Brésil. La seconde moitié du 18<sup>e</sup> s. est marquée par le **style rocaille**. On revient à la polychromie : le jaune, le marron et le violet dominant ; la peinture se fait plus fine, les petits motifs plaisent et la décoration des encadrements utilise les ailes de chauve-souris, les éléments végétaux et les coquillages. De beaux exemples de ce style se trouvent au palais de Queluz, notamment le long du canal.

Après le tremblement de terre de Lisbonne, l'azulejo joue un rôle primordial dans la reconstruction. Il égaye une architecture épurée, parfois austère. La création de la fabrique royale de faïence au Rato en 1767 va permettre des productions en quantité. On revient au style *tapete* (tapis). Le **style néoclassique** sous le règne de Marie I<sup>re</sup> frappe par la sérénité et la fraîcheur des sujets, les encadrements formés de rubans, de guirlandes, de pilastres, d'urnes, de feuillage.

### Le 19<sup>e</sup> s.

Vers 1830, des Portugais partis faire fortune au Brésil reviennent dans leur pays et couvrent les murs extérieurs de leurs maisons d'azulejos. Cette pratique était courante au Brésil où l'on protégeait ainsi les façades des fortes pluies tropicales et de l'humidité. Petit à petit cette mode se répand et des rues entières, des façades d'églises se couvrent de petits carreaux de faïence produits de façon industrielle par le système de l'estampille. L'azulejo devient aussi l'un des principaux éléments de décoration des magasins, des marchés (Santarém) et des gares (Évora, Aveiro) avec des sujets se rapportant au commerce, aux traditions de la région ou à l'histoire. Le **romantisme** trouve toute son expression avec **Rafael Bordalo Pinheiro** qui, après la fondation de la fabrique de Caldas da Rainha en 1884, édite des carreaux avec des motifs en relief couverts de nouveaux émaux irisés. Il est le grand inspirateur de l'**Art nouveau** au Portugal. L'un des principaux artistes de cette époque fut **José António Jorge Pinto** qui réalisa de nombreux panneaux allégoriques. Avec le style **Art déco**, c'est la géométrie des formes qui prime, facilitant ainsi la production industrielle. À la même époque, on trouve aussi des œuvres d'inspiration historique et folklorique. **Jorge Colaço** (1868-1942) décore la gare São Bento de Porto et le palais de Buçaco. Il privilégie les thèmes historiques et les illustre par d'immenses fresques bleu et blanc.

### L'époque contemporaine

Dans les années 1940 et 1950, l'azulejo retrouve un certain prestige. Parmi les artistes qui l'utilisent, citons Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Rolando Sá Nogueira, Carlos Botelho et Maria Keil. Les azulejos, présentés sous forme de grandes fresques géométriques, de frises recouvrant essentiellement les façades, sont partie prenante de l'architecture générale et intégrés à elle. **Eduardo Nery**, artiste célèbre pour son art urbain, est l'auteur de la fresque de la station de métro Campo Grande. Depuis 1987, la décoration en azulejos des stations de métro de Lisbonne a été confiée à des peintres célèbres : **Vieira da Silva** (Cidade Universitária), **Júlio Pomar** (Alto dos Moinhos). En 1997, une grande fresque murale a été conçue par l'Américain Ivan Chermayeff pour l'Expo' 98.